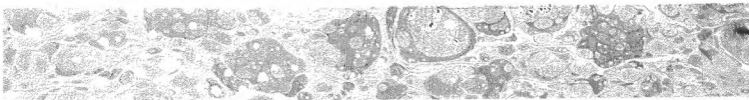


في جماليات الشعر

دراسة نقدية



خلف محمد الخلف



إهداء 2005

المرحوم الدكتور / محمد زكى العشماوى
الإسكندرية

في جماليات الشعر

دراسة نقدية

دار الواحة - الرقة - سورية

الفصل التمهيدي

١- الاختصار:

قرأتُ في زمن سابق ، في مجلة دورية عربية ، أعتقد أنها ، الهلال ، أبياتاً شعرية فيها بعض الصور الصوفية في الغزل الهادي الخافت ، مع موهبة حقيقية تجلتُ في روح حاملة في صورة شعرية، وكنتُ آنذاك في بداية تنوقي للشعر ، وفي بدايات قراعتي ، وانطبعتُ تلك الأبيات في ذاكرتي كوشم في الذاكرة ، ربما لأنها ، أي تلك الأبيات قد عبرتُ عن حالتي النفسية آنذاك وعن حالتي الفكرية أيضاً ، كنتُ عاشقاً ، ولازلت حتى يومنا هذا ، عاشقاً ، وإن اختلفت الدلالات والرموز . كانت هذه الأبيات تحت توقيع " الأميرة سعاد الصباح :

أي نهر في ربا عينيك ، يجري ، أي كوثر ؟
أي نور فيهما يندول عيني غلبصر ؟
أي ناز فيهما تجعل قلبي يبتخر ؟
أي كلس فيهما تتمسك في روعي غلمسكر ؟
أي سهم فيهما يجعل كبري ، يتكسر ؟
أي لون يتجلى فيهما ، الله أكبر ؟

وبدتُ هذه الأبيات الآن وكأنها البدايات الأولى للشاعرة سعاد الصباح ، أو على الأقل هي بدايات النشر الأولى . فالنهر كوثر ، والنور يبصر ، والنار تبخر ، والمهم يكسر ، والتجلي الله أكبر ، وأيضا الدلالة على الذات .. عيني ، قلبي ، روعي ، كبري ، أبصر ، أسكر ، وأيضا ، هذه بداية بروز الأنا الكبيرة ، أو قل هي ميلاد الأنا الكبيرة عند الأميرة سعاد الصباح ، التي تخلت فيما بعد عن لقب الأمير قومات إلى اللقب العلمي (الدكتورة) وإلى لقب الشاعرة وإلى هذا الأخير هي أكثر ميلا حسب اعتقادنا، حسب ما نراه في منشوراتها.

وكانت أول شخصية أدبية خليجية قرأتُ لها في هدوء وروية وإعجاب أيضا . عندها بدلتُ اهتماماتي تزداد مع تقمي في المن ، ومع تقمي في القراءة ، تزداد

بمنطقة الخليج العربي لأسباب كثيرة ومتعددة لا مجال لذكرها الآن . إلا أن الأنب
كان الرائد الأول لي.

وقد ظهرت؟ الأسماء الأدبية هناك ، ثم غابت أو تغيبت ، أو ربما أظهرها
الإعلام في ذات الوقت الذي غيىها الإعلام ذاته. أعتقد أن السبب الحقيقي وراء
غياب سعد الصباح كشاعرة خليجية ، يكمن في اهتماماتها السياسية مؤخرًا ، والتي
طغت على كل الاهتمامات الأخرى لديها . وربما كان لديها العذر الكامل.

يبدأ النقد الأدبي ، عند الحديث عن الأنب ، وتظهر ملكة النقد عند القارئ عند
إحساسه أو حسه الفني من التنوق ، إلى المنهجية ، الذاتية أولاً ومن ثم الموضوعية
ثانيًا ، ربما يعترض البعض بالقول : لا بد للمنهجية إلا وأن تكون موضوعية
بالضرورة ، أقول ، إن للمنهجية الذاتية بعض الوجود ، إن لم تكن الوجود كله ، في
مجال التنوق الأدبي ، كون للذات المبدعة منهجها، وللذات الناقدة منهجها هي
الأخرى في مجال التنوق الجمالي للنص الأدبي عامة ، وللنص الشعري خاصة.
وربما كان توضيح سبب الاختيار ، أو تحديده ، هو بداية البحث علمة ، والبحث
الأدبي خاصة ، لهذا كان من اللازم ، أن أحدد سبب الاختيار ، في هذا البحث لجهة
الأشخاص أولاً ، ولجهة الموضوعات ثانياً .

لماذا وقع الاختيار على أعمال الشاعرة ظبية خميس ؟ إومن ثم ديوان " ليلى بلا
عشاق " للشاعر شوقي بغدادي ؟ وبعدها التنوق الجمالي لديوان ابن الفارض ، من
خلال الروح والهوى لديه ، في نصوص مختارة . لم تكن أعمال الشاعرة ، في
مجملها مجال للتنوق ، فقط أعمالها الشعرية ، في دواوين ثلاثة ، هي حسب تاريخ
إصدارها ، انتحار هادي جدا ، والقرمزي ، وأحلام الروماتيكية ، وبالتالي يكون
التنوق الجمالي لهذه النصوص الشعرية من خلال قراءة ذاتية للنصوص في
الدواوين أو المجموعات الشعرية التي أتي على ذكرها أعلاه ، من خلال
إسقاطات دالة ، عبر المنهج النقدي الذاتي ، الذي يعتمد على الذاتية ، الشعرية ، أو
التنوق الشعري.

٢- طبية خميس:

قد تكون الصنفه في القراءة أو الكتبة ، الدور الأكبر في الاختيار . ربما نقول : أن الصنفه ليست الاختيار ، أقول ، في الجواب على هذا ، إنها في كل الأحوال ، الاختيار ، وهذا هو واقع الحال . الصنفه أو المصادفة هي التي اختارت ، وهناك بعض النظريات الفلسفية ، تنصر الكون والوجود على أساس من ذلك ، فلماذا ننكر حالة اختيار شخص أو موضوع . ومع ذلك لابد من تفسير أو توضيح لهذه الحالة . تبدو البيئة العامل الحاسم في الاختيار ، بيئة الشاعر التي ثارت عليها أو العكس ، الشاعر التي ثارت على بيئتها ، هذه البيئة هي (الخليج العربي) يبدو لي أن سبب استعمال لفظ " الخليج " فقط دون أن يكون مقترنا أو مقرونا " بالعربي " هو الوصول إلى حالة وسط بين مقترن العربي ، ومقترن الفارسي ، فدرجت الأوساط السياسية إلى هذا الاستعمال " الخليج " فقط لتجنب الاعتراضات اللفظية ، الفارسية أو العربية .

أقول : هذا " الخليج " يعني ، وبكل أسف ، لغالبية الآخرين ، عامتهم وخاصتهم ، يعني المال فقط . ولم نتصور ، وأنا منهم أن يكون في الخليج غير ذلك . أما الأدب والفن ، والفكر والحضارة ، والقيم والمثل ، نفسرها هناك بحضارة مادية غريبة مستوردة إليهم ، شأن كل السلع الأخرى . الاستهلاكية .

٣- أسباب:

يرد هذا التصور إلى علملين ، الأول ، يتعلق في الخليج ذاته ، والثاني ، يتعلق بالآخر . فاما الأمر الأول ، يتلخص في أن الخليج لم يرسل في سفاراته الشعبية سوى النموذج الحي لرجال المال والترف والإمراة ، وأقول في سفاراته الشعبية وليس الرسمية ، فمشرق ملتقى لهؤلاء ، وهؤلاء أيضا ، وكذلك بقية المدن العربية الأخرى والأجنبية أيضا . لهذا تكون ، أو تشكل هذا الانطباع ، وكما تمنيت أن أقابل أناسا من ذلك المكان الجغرافي أو تلك البيئة الاجتماعية ، بعض الذين يحملون الفكر والفن ، وهذا بعض التقصير مني أنا الآخر ، ربما قالات بعض الذين يحملون صورة غير محمودة عن بلادهم ، وهذا لا يعني انعدام الآخرين ، أو انعدام وجود

الأخرين ، هناك في مجال الفن والفكر عموما ، وربما لم تكن الفرصة مناسبة لديهم للتواصل مع الآخرين ، ربما كان سبب انعدام فرصتهم ، قلة المال لديهم للتواصل الإيجابي.

أما للعمل الثنائي ، يتعلق بالآخر ذاته ، إذ لم يكن في تصور هذا الأخير ، وجود المبدع الحقيقي أو المثقف الحقيقي في بيئة الخليج ، لأن هذا الآخر لم يحل محل المبدع أن يتواصل مع تلك البيئة إلا من خلال شكل المال والنفط لهذا كانت نظرته قاصرة هو أيضا ، وربما ذهب الجميع إلى هناك فقط من أجل المال دون سواه . وقد تكرس هذا العامل الثنائي عند أهل البيئة ذاتها ، وقد يشعر الأفراد هناك ، وحتى الجماعات أن كل علاقة معهم من الآخرين علة إطلاق هؤلاء مردها المال فقط ، ولم يكن في التصور أن هذه العلاقة ذات المضمون التبادلي الذاتي أو الجماعي في مجالات الفن والفكر أو سواها من العلاقات الاجتماعية الأخرى.

٤- محاولة:

كنتُ ولا زلت أعتقد ، أن المنطقة تغص بالمبدعين ، كما تغص بالمال والنفط ، وظهر إلينا وجه النفط ، وغاب وجه المبدعين ، وقد سنحت لي فرصة الاستماع إلى عبد الرحمن منيف ، وعند قراءة بعض أعماله ، تبين لي أنه حمل هو الآخر البيئة التي عاشها ، وتأثر بالفكرة التي قلوب من أجلها ، ولم يكن في انطباعه خليجياً ، ومن ثم حاولتُ قراءة أعمال أكاديمية لمحمد جابر الأنصاري كمفكر وباحث أكاديمي خليجي ، وقد ظهرت لي مكوناته الفكرية في بيروت تلك المدينة التي عاش فيها عقدا كاملا من الزمن ، مرحلة تكونه الفكري العام والأكاديمي ، ومع ذلك لم أشعر أن البيئة التي ولد وعاش فيها الأنصاري ، فقيرة فكرياً . وخاضت مسعد الصباح تجربة رائدة في الشعر الميلسي في شبه الجزيرة العربية ، وربما كانت بدايت أشعارها بالغزل الرقيق ، الذي يحمل شفافية الروح ، وكتبت شعرها بموهبة حقيقية ، ويتعابير غزل يتسم بالعطفة الخجلة ، ويخفوت الأنثى ، ولم تقتحم عالم الجسد في صورها الشعرية ، وبعد نضوجها الفكري والميلسي ، واكتمال موهبتها في الفن ، مالَت إلى الشعر الميلسي في ترنيمة فنية عالية في الأداء والجودة ، ولم

أجد لديها الجديد في الرؤية والطرح الفني ، بل كان الطرح حافذا ، ومن ثم كانت أكثر جرأة في الشعر السياسي فيما بعد عند تداول الأزمات العلمية.

وأعترف بأن قراءتي للشاعرة حمدة خميس ، سريعة ، ولم تتسم بالشمولية لإبداعها الشعرية ، ومع ذلك كنتُ فكرة بسيطة عن ذلك ، ربما حملتُ فكرة اجتماعية في بعض الأحيان ، ولم أجد الدلالات العلمية ، لصور فنية جريئة ، وفي كل الأحوال تركتُ القراءة الأولية هذه ، انطبعا أوليا يحمل بذرة دراسة جادة أو قراءة أكثر عمقا وشمولية ، قد تتحقق في المستقبل القريب.

٥. الدخول:

وعند قراءتي لبعض الأعمال الإبداعية للشاعرة ظبية خميس ، منشورة في الصحف ، دخلتُ إلى المنطقة لأعمال مبدعة خليجية ، تحمل فكرا عميقا نيرا ، في ثورة داخلية على البيئة ، أو ثورة البيئة عليها ، فكنت حالة الصدام أو التصادم ، في أشعار وصور شعرية وكتابات جريئة ، بل هي الأكثر جرأة فكان السؤال: كيف تكون هذا القلم الخليجي النسائي المبدع ؟ ولم يكن من جواب إلا بالقراءة لأعمالها الشعرية ، فكنت هذه القراءة في أعمالها الثلاثة الآتية الذكر . ومن ثم الدخول في الاختيار الحقيقي ، كونها خليجية تولا ، وكونها أنثى ثاقلة ، وكونها مجتدة ، ثائرة ، متقفة ، في الفكر السياسي كما سيظهر لي فيما بعد ثالثا ، وربما يعود الاختيار إلى سبب كامن في اللاشعور ، أحاول أن أجد لتفسيره بدون جدوى حاولتُ أن أكتب بموضوعية مطلقة ، إلا أن هذه الأخيرة تبدو وكأنها معومة في العلوم الإنسانية عامة وفي التنوع الشعري خاصة ، أو على الأقل ضعيفة ، ويعود ذلك لاختلاف الذائقة في هذا المجال وعلى أن أعترف بلغني كتبتُ عنها بمودة أيضا . ومصدر ذلك يعود إلى أصاقي من جهة ، وإلى ذائقتها من جهة أخرى ، أما الأول ، يعود إلى تشابه ظروفها مع ظروفها أو بمعنى أكثر دقة ، بيئة اجتماعية متشابهة ، ربما تشابه أو تقارب في الاهتمامات أيضا ، في التلويح والأدب ، وأما الثاني ، فهو نابع من ذاتها ، فهي جريئة تتحدى ذاتك ، حتى ترعب في منزلتها في عراك فكري الغلبة فيه لمن يحمل فكرا نيرا . جامحة ، هاتمة ، راضية ومتمردة ،

إنها النموذج الحي لوطنية أوشكت أن تنطفئ أو لشعلة قلبت على الذبول والنوبان في الآخر ، فتمردت باستقلالها، وعبرت عن ذاتها في أكثر أعمالها ، ومن أصملي، ومن ذاتها ، وقع الاختيار.

٦. شوقي بغدادي:

أصغيتُ بهدوء إلى أممية شعرية لشوقي بغدادي ، وهو يقدم قصيدته ، (هزيمة خالد ابن الوليد) وقد تم إخراجها مسرحيا على خشبة المركز الثقافي بالرقبة، وحملت القصيدة إسقاطاتها التاريخية على الواقع ، وأثارت في نفسي أحاسيسا مبهما غامضة ، متناقضة ومتناثرة ، تركت في نفسي حزنا عميقا ، ظل يراودني زمنا ما، وقرأت القصيدة فيما بعد لمرات عديدة ، فنزف الجرح العميق ألما مكتوما . فلم أجد التفسير لمثل هذه الأحاسيس التي فجرتها قصيدة شعر ، وكانت المرة الأولى التي أسمع فيها شوقي بغدادي ، ربما قرأت لمصايبا بعض أعماله ، ولكن هذه القصيدة فجرت ثورة في داخلي ، لقدنفعت المصادفة أو الصدفة ، إلي شوقي بغدادي ، ربما لأنه جاء بعد قراعتي المتأنية والهادئة لقصائد ظبية خميس ، فحصل الاستكمال . ولابد من قراءة كامل ديوانه حيث توجد تلك القصيدة ، فتركت كتابة انطباعاتي عن القصيدة تلك ، ومضيت إلى بقية الديوان.

هاجس الوطن هو الغالب في الديوان (ليلي بلا عشاق) الصادر في نهاية السبعينات وبداية الثمانينات من هذا القرن ، فيه العنفوان والجموح ، والتسامي نحو الأفضل في نظرة أكثر جرأة ، في موسيقى داخلية للنص تأخذ بك إلى عالم المثل والقيم والأمل ، تشعر أنه يأخذ بيدك نحو الفجر نحو الشمس والأفق الأرحب ، عبر اللغة والصورة والموسيقى ، والكلمة الدالة بذاتها ، فكان الإبداع حقيقيا ، لأنه نابع من معاناة ذاتية من جهة ومعاناة عامتهم عام من جهة أخرى ، وسيظهر ذلك من خلال قراءة الديوان وإسقاطاته.

٧. مقارنة:

كان الهاجس واحدا بين كل من ظبية خميس وشوقي بغدادي ، هو الوطن في معناه الشامل ، غلب الترميز فيه عند ظبية ، في حين غلب الوضوح الأكثر عند

شوقي ، وهذا مرده إلى التكون الثقافي عند كل شاعر فقد ارتبط بالنضال السياسي والأيدلوجي عند بغدادي ، وقد تحدث في مقامة ديوانه عن تجربته الشعرية والفكرية ، ومع اعتزاله عن هذه المقامة ، في حين ارتبط ذلك عند الشاعرة بالتاريخ السياسي والجغرافية السياسية والتاريخية معبرة عن ثقافتها وهاجسها الذاتي ، وتقدمت هي الأخرى ديوانها بذاتها بكلمة موجزة ومعبرة وصالفة ، واعتزنت عن مثل هذا التقديم إذ ليس للشاعر ، حسب العرف ، أن يضع مقامة لديوانه ، على حد قولها ، فهل يصبح هذا عرفاً للشعراء فيما بعد . يقوم السؤال التالي : لماذا هذا التقديم ؟ هل هي المصادفة وتشابه الهاجس ؟ أم هناك بعض الأسباب الأخرى ؟! أعتقد إنها الحالة النفسية الواحدة في التعبير عن الهاجس الواحد . سنتناول ذلك عند التنوق الجمالي للأشعار في القراءة في الصفحات القادمة . التشابه الواضح في المضمون ، وبعض التشابه في الشكل أيضاً ، والتطابق في الهاجس الواحد ، ويبدو الاختلاف في الطروحات الفكرية ، وفي الصور الفنية والبلاغية أيضاً ، وفي اللغة التعبيرية ، بدت اللغة عند بغدادي جزلة ومكتفة في إحياء بلاغي موجز وموزون في اللفظ والموسيقى ، وظهرت الموسيقى صارخة يغلب عليها الطابع الغنائي الثوري في كثير من المقاطع الشعرية ، حتى تظن أنك ذاهب إلى الحرب والقتال . في حين كانت اللغة عند الشاعرة بخلاف ذلك ، بسيطة وهادئة ، أقرب إلى الإحياء من المباشرة ، اعتمدت في أكثر مقاطعها على الأسطوريين ، وعلى الترميز التاريخي أحياناً أخرى ، مع الولوج إلى الهم السياسي من خلال ذلك . حتى تظن من فرط الترميز ذاك ، والتنويهات تلك ، أن الأشعار أقرب إلى الهلوسة الذاتية واللفظية ، التي تغيب مدلولاتها البلاغية ، كما سيظهر لاحقاً عند معالجة بعض النصوص من خلال القراءة الجمالية . كانت لغته أقرب إلى البيئات السياسية الجزلة ، في حين كانت لغتها أقرب للتنويهات الدبلوماسية المرنة .

الفصل الأول : نقد الجمال

@.. المعاني مطروقة في الطريق ، يعرفها العجمي والعربي ، القروي والبدوي . إن حكم المعاني ، خلاف حكم الألفاظ ، لأن المعاني مبسطة إلى غير غلبة ، ومعتمدة إلى غير نهلية ، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة"

الجالظ - من كتاب الحيوان .

@ " ليس الكتاب إلى شيء لحوج منه إلى إفهام معانيه ، حتى لا يحتاج السامع لما فيه من الروية ، ويحتاج من اللفظ إلى مقدار يرتفع به عن ألفاظ ، السفلة والحشوة ، ويحطه من غريب الأعراب ووحشي الكلام . وليس له أن يهذب جدا ويتقحم جدا ، ويصفيه ويثوقه حتى لا ينطق إلا باللباب ، وبالفظة الذي قد حذف فضوله .. وأسقط زوائده حتى عاخالصا لا ثوب فيه . فإنه إن فعل ذلك لم يفهم عنه إلا بأن يجدد لهم قهالما مرارا وتكرارا لأن الناس كلهم قد تعودوا المبسوط من الكلام ، وصارت إفهامهم لا تزيد على عادتهم إلا بأن يعكس عليها ويؤخذ بها "
الجالظ - من كتاب الحيوان .

@ " أن تكون رائدا في رصد جينية الثقافة العربية في القرن الثالث الهجري ، هو أن تكون الجالظ . هذا العلامة الموسوعي الذي حاول أن يعي ويوثق ثقافة عصره العربي - الإسلامي راما بعينه إلى جذورها منذ الجاهلية مضيفا إلى ذلك أفق المقارنة المستمرة في المفاهيم مع الحضارات الأخرى المجاورة منها ، والمعادية لها أيضا من وجهة نظر ذلك الزمن . لقد كان الجالظ رجلا فكريا ، حديثا ، أفقه مفتوح أمام المستقبل ، وكفاه يكتب من ذلك الزمن لكي يصلنا في هذا الزمن الجديد بمسؤولية المتكف الذي يتجاوز عصره "

ظبية خميس - قسطنطين الذاكرة .

٨- حلة:

قرأت عند تولستوي القصة التالية :

" أمر ملك هندي بجمع كل العمى ، وأمر خالعه أن يريهم فيلته ، وأخذوا يجسسون الفيلة ، جس أحدهم ساق الفيل ، والآخر ذيله ، والثالث بطنه ، والرابع ظهره ، والخامس أذنيه ، والسادس نابيه ، والسادس خرطوميه . فقال الأول : إنها تشبه الأعمدة ، والثاني وجدها تشبه المكنمة ، والثالث قال : تشبه الأغصان ، والرابع قال : بأنها تشبه كومة التراب ، وقال الآخر : إنها تشبه الجدار والخيل ، أما الذي جس الأذنين قال : أنها تشبه المناديل ، ووصفها بعضهم بأنها تشبه كبشا أو قرونا ، أو حبلا غليظا ، وأخذوا يتخلصمون في صحة قول كل واحد منهم^١

إن العمل الإبداعي في مجال الأدب ، يشبه الفيل في المثال السابق ، وأن النقد يشبه كل واحد منهم ، الأعمى الذي جس جانباً من جسم الفيل ، جس الحقيقة وتحدث عنها ووصفها ، إلا أنها ليست هي كامل الحقيقة ، وأن ما ورد في أقوالهم مجتمعة لا تشكل الحقيقة أيضاً ، لأن الفيل في حقيقته الكلية هو غير الأجزاء التي ذكروها ، ولم يكن أحدهم على خطأ أبداً ، كما أنه لم يكن على صواب أيضاً .

يبدو لي ، وحسب وجهة نظرنا ، أن النقد الأدبي يشابه هذه الحالة . ومن هذه النظرة أضع السؤال التالي : كيف للنقد الأدبي أن يكون موضوعياً في المطلق ؟ وكيف للتفوق الجمالي للنص ، أن يكون منهجياً ؟ إن مجرد المحاولة للجواب على ذلك ، تقودنا إلى فلسفة الجمال والقبح ، دون التطرق إلى فلسفة الخير والشر ، من وجهة نظر الأخلاق ، وبالتالي لا بد من البحث في فلسفة الجمال من وجهة نظر ذاتية ، ومدى تطبيق هذه النظرة على المقاييس أو المقاييس العقلية والمنطقية .

سأقتول ذلك من خلال طرح السؤال أولاً ، على أن يتسم هذا الطرح بالوضوح والشمولية ثانياً ، ومن ثم الانتقال إلى الخطوة التالية وهي محاولة الجواب عليه بطريق الفرضية النظرية ، الأمر الذي يقودنا إلى الاستدلال العقلي والمنطقي مرة

^١ ليون تولستوي (حكايات شعبية) الأعمال الكاملة (١٥) ترجمة صباح المصطفى ، وزارة الثقافة — دمشق — سورية ١٩٩٠ ص

أخرى ، من خلال محاولة البرهنة على هذه الفرضية تسهيدا لإثباتها من خلال المناهج العقلية ، وذلك للاستدلال بالتناقض الأدبي ، عبر بولية النفس الإنسية ، ومن ثم الغوص عيقا في الذات النفسية الإنسية ، بقية البحث عن مواطن الجمال فيها . إن محاولة الإثبات هذه تستدعي تقديم وجهات نظر الآخرين ، أو بعض الآخرين من مفكرين مثل أفلاطون ، وتوفيق الحكيم ، وتقديم حالات معينة من شعراء ومبدعين ، مثل ت . س . اليوت ، وبعض شعراء الصوفية والحب الصوفي ، وفلسفة الصوفية والتناقض . ومنه يقوم السؤال التالي : هل النقد عملية تقييم للإبداع أم عملية نقد لهذا الإبداع ؟ أم عملية خلق جديد وإبداع جديد ؟ لنرى ذلك معاً .

٩- السؤال:

يضع المبدع عندها خلاصاً به ، يسمى في بعض الأحيان ، مدرسة أدبية ، أو مدرسة إبداعية ، يقتدي الآخرون بذلك ، بطريق المماثلة أو التماثل ، وفي الأجيال اللاحقة يقلده التابعون ، ويستهدي به اللاحقون ، بالتزود أو الإضافة ، أو الخروج أو الانتقاد ، وبالتالي تصبح المدرسة السابقة ، مدرسة قديمة أو كلاسيكية ، في حين كانت في زمن حدوثها مدرسة حديثة أو حديثة.

يبدو لي أن الفن الحقيقي نادراً ، هنا يقول ليون تولستوي : " يظهر العمل الحقيقي في روح الفنان نادراً ، كثرة حياته السابقة تماماً ، مثل حمل الأم بالطفل . أما الفن المزيف فيضعه المعلوم والحرفيون دون توقف طالما وجد مستهلك . الفن الحقيقي كالزوجة التي يحبها زوجها ، لا يحتاج إلى تبرج أما المزيف فإنه كالعاشر يجب أن يكون متبرجاً على الدوام . ويمكن سبب ظهور الفن الحقيقي في الحاجة الداخلية للتعبير عن الأحاسيس المتركمة ، ويتمخض عن إدراج أحاسيس جديدة في الحياة اليومية" ^٢

أخلص إلى أن الفنون وفقاً لوجهة النظر تلك ، حلجة داخلية لولا وأخيراً ، وهو التعبير الحقيقي عن الأحاسيس الداخلية التي تراكمت ، وشكلت عبر تراكمها الكمي لحاسيما جديدة غير المتركمة ، وفي هذه الأخيرة يكمن سر الإبداع الفني ، يبدو لي

^٢ ليف تولستوي ، (ما هو الفن ؟) ت : د . محمد عبدو السطري — دار الحصاد — دمشق ١٩٩١ ص ٢٣٤ .

أن هذا القول يتفق والمقولة الماركسية في التراكم الكمي يؤدي إلى زيادة في الكيف،
وعليه فإن هذا الفن يضيف رؤية إبداعية جديدة ، تعطي الحياة زلدا وقوة وأملا
وإبداعا ، من النفس أو الذات المبدعة إلى النفس أو الذات المتلقية عبر العمل الفني
الإبداعي . وفيما عدا ذلك يكون الفن مزيفا . مهما يكن الأمر في فلسفة الإبداع ،
فقبله قبل كل شيء ، له سمة الإبداع . ربما للأخرين فلسفة أخرى لحالة الإبداع
السؤال الآن الذي يتبادر إلى الذهن هو : هل يمكن اعتبار النقد بشكل عام ،
والنقد الأدبي بشكل خاص ، إبداعا ؟ لنحاول الجواب عما عبر الفرضية .

١٠- الفرضية:

الجمال بذاته معوم ، كذلك القبح ، والجمال والقبح قضية ذاتية نفسية داخلية
محضة ، هذا الأمر يتعلق بالذات الناظرة أكثر من تعلقه بالذات المنظورة ، كون
الجمال موجودا في الذات الناظرة ، حيث يصدر منها إلى الذات المنظورة ، على
شكل معين ، يضيف على هذه الأخيرة شكلا جماليا ما ، فتبدو للذات الناظرة وكأنه
صادر من الذات المنظورة ، وما ذاك إلا حالة للانعكاس للدخلي والخارجي
الصادر من النفس الناظرة الجميلة على الأنياء ، فتعطي هذه الأخيرة جمالا ، يرتد
إلى الذات أو النفس الناظرة ، فتكون هذه الأخيرة للصور الحسية الجمالية عبر حالة
التنوق الخاصة ، أو بمعنى أكثر الوضوح نقول : تتكون صور الجمال بين الناظر
والمنظور من خلال الحالة النفسية الجمالية للأول على الثاني . وفي ذات القياس أو
على ذات القياس يمكن أن نسقط هذا الأمر ، على حالة القبح ، وعلى المتوسط بين
الجمال من جهة والقبح من جهة أخرى .

ويمكن القول أن الجمال والقبح حالة نسبية محل خلاف حولها . هذا من ناحية
ومن ناحية أخرى لا يمكن أن نعول على الجمال والقبح ، حالة الخير والشر ، أو
العكس ، وذلك لاختلاف الأساس الذي يقوم عليه المفهوم الأول ، عن الأساس الذي
يقوم عليه المفهوم الثاني ، فالأول يقوم على أساس المنظومة العقلية والأخلاقية أو
الفلسفية والدينية ، ومن ثم يكون القياس العقلي والمنطقي هو المعتمد في هذا الشأن ،
في حين أن الثاني يقوم على أساس المنظومة النفسية الداخلية للنفس البشرية مع

الاستعانة بالمنظومة الأولى ، أي الإتعماس النفسى هو الأساس الذى يقوم عليه الجمال أو القبح ، فما أراه جميلا ، قد تراه النفس الأخرى قبيحا أو للعكس أيضا على هذا الأساس يقوم هذا الافتراض ، أو هذه الفرضية بالتالى سيكون لها الأثر الأكثر وضوحا والأكثر بروزا في إسقاط تطبيقاتها على جماليات الشعر والأدب.

١١- الفرضية والعقل:

واستنادا إلى ما تقدم ، فإني من غير الممكن إخضاع الجمال أو القبح بشكل خاص والفن بشكل عام ، إلى مقاييس عقلية كلية شاملة ، فإن خضوع إلى هذا كان الجمال واحدا في جميع الأزمنة والأمكنة ، وهذا محال . وعليه فإن قراءة اللوحة الفنية الواحدة ، أو النص الإبداعي الواحد ، تكون قراءة موحدة مطلقة في الوجوب العقلي وفقا لمقاييس هذا الأخير . إلا أنه ومن وجهة نظر الفرضية السابق ذكرها ، فإن القراءة تتعدد وتختلف تبعا للزمان وتبعا للمكان من جهتين تبعا للذات الناظرة من جهة أخرى ، كما أن للذات المنظورة بعض الدور الجمالي في ذلك من خلال تجاوبها مع الذات الناظرة المتلقية.

هنا الذات الناظرة ، هي الذات المتلقية الناقدة ، والذات المنظورة هي الذات المبدعة أو للعمل الإبداعي والفني عموما .

وعليه فإن القراءة العقلية الصرفة للعمل الإبداعي الفني ، تنفي عنه الإسقاطات الذاتية الصادرة عن الذات البدعة ، أو الصادرة عن الذات المتلقية ، وعند نفي هذه الإسقاطات يتجرد العمل الإبداعي من الروح ، فإن غابت هذه الأخيرة ، غابت النفس عن الفن أيضا ، ولهذا لا يمكن قراءة الإبداع والفن بذاته ولذاته لابد من أدوات الاكتشاف ، وهي الروح والنفس ، ولابد منهما من أجل إضفاء الحسن الجمالي على العمل الحقيقي ، وإلا كان مزيفا ومستهلكا آتيا ، وليس له سمة الخلود والاستمرار السرمدى عبر الأجيال والأزمنة التي تختلف حول القيمة الفنية له ، وبمجرد الاختلاف المستمر يجمال الفن خلدا ، ما زالت بعض أعمال الفراعنة في مصر ماثرة جدل عبر الأزمنة والأمكنة ، وما زالت أعمال الفن العباسي تروي قصة أسطورة حضارة محل خلاف حولها ، ويمكن ذكر الفن الإغريقي الذي بقي خلدا

بين الشرق والغرب ، حتى يعتقد البعض ، أنه أقرب للفن الشرقي أو هو أقرب للحضارة الشرقية منه إلى الحضارة الغربية ، ومن بين التهم التي وجهت إلى (تيرون) الإمبراطور الروماني ، أنه قد تخلى عن اليونان بعد احتلالها من الرومان ، ربما تخلى عنها لعله أنهم يحكمون شعبا يتمتع بقيمة حضارية وفنية عالية ، وبالتالي قد يذوب المياف الروماني في مياف حضارتهم ، فآثر الانسحاب . كذلك الحال حول قيم الفن الإيطالي في العصور ما بعد الوسيطة أي بداية ما يسمى النهضة الأوروبية .

١٢- في التثوق:

هل تنطبق هذه الفرضية على حالة التثوق الفني أو على حالة الذائقة الشعرية بمعنى أكثر وضوحا ؟ ولين يكمن الجمال المطلق أو القبح المطلق وفقا لهذه الفرضية؟ التي تنفي المطلق في هذا الشأن . إن هذا الإسقاط النفسي أو الروحي يسمى عند أهل الرياضة الصوفية ، بالتثوق ، أو الذوق وذلك من خلال مجاهدة النفس ، لأجل السمو الروحي والوجداني تمهيدا للوصول إلى الكمال المطلق أو الجمال المطلق ، والابتعاد عن القبح المطلق . إنهم يعتقدون ومن خلال النص الديني المقدس ، أن النفس أمارة بالسوء ، وعليه فإن السوء هو القبح ، وأن هذا الأخير موجود في النفس مطلقا ، على حين أن الروح هي ممكن الجمال المطلق أيضا . قبل الولوج في هذا المنزلق الفلسفي الخطر ، الذي يقود إلى قضايا تخرج عن مجال هذه القراءة في الشعر جماليا ، وخشية التعرض لبعض المسائل ، على التوضيح بالقول إننا هنا في صدد الجمال والقبح في مجال العمل الإبداعي عموما ، وفي مجال الشعر على وجه الخصوص ، وما كانت تلك الفرضية إلا لتوضيح هذا الجانب الأخير في هذه الدراسة ، دون الغوص في المعاني أو التفسيرات اللاهوتية الدينية ، إلا بالقدر الذي ينسحب على الموضوع ، وبما ينسجم مع الفرضية .

يعالج الصوفيون الجمال من خلال نبذ المادة الفقية ، وتخليد الروح الباقية ، وتكون الذات الناظرة وللذات المنظورة في المجال الروحي قطب في حب كوني شامل تختلف فيه الرؤيا من وحدة الوجود إلى التعددية ، والحلولية وما إلى ذلك .

وفلسف المتصوفة هذا الأمر دون قياس للمنطق والعقل ، إذ يقول الإمام حجة

الإسلام أبو حامد الغزالي في المنقذ من الضلال ، أن الحقيقة النهائية المطلقة هي التي تكمن ما وراء العقل ، إذ أن المعرفة حسب رأيه على ثلاثة أطوار ، حسية أولاً ويكبتها العقل ، وعقلية ثانياً وتكبتها الروح وأن الحقيقة المطلقة هي الطور الذي يكمن ما وراء العقل ، وفيها يكمن الكمال المطلق ثالثاً. ونحن نقول : إن الأحاسيس الأخرى المرتبطة بالنفس ، والمرتبطة بجانب من جوانب العقل هي المجال الآخر للتذوق الجمالي الصوفي أيضاً .

١٣- طرق:

في الحالتين النفسية الذاتية التي افترضناها ، والصوفية التي أتينا عليها ، هي من حيث النتيجة طرق للنظر إلى الجمال ، ومن حيث هي طرق فهي تتعدد تبعاً للزمان وتبعاً للمكان وتبعاً للذوات الناعمة والمنظورة، إن يوسف عليه السلام كان جميلاً بالمطلق ، وسبب إطلاقه ، النور الإلهي والنص الديني ، وارتباطه بالجمال المطلق الإلهي ، في حين أن جمال الآخرين يرتبط بالنسبية لأنه تابع للذوات الأخرى النفسية الإنسانية ، وعلى ذات القياس تكون سائر أنواع الأعمال الإبداعية والفنية كافة ، ومنه يكون للتذوق الجمالي في النصوص الإبداعية الأدبية من شعر وقصة ورواية ومسرح أو ما شابه ذلك أو تشبه به، وعليه فإن الاختلاف في النظر أو في النظرة إلى الجمال ، يقع لا محالة من حيث الطرق كون هذه الأخيرة تختلف بالضرورة من حيث هي طرق وليست نتائج . وقد يؤدي اختلافها إلى اختلاف في النتائج أيضاً . لابد من أعمال مقياس العقل في هذه الطرق أيضاً ، وأن الوصول إلى تلك المقياس العقلية والمنطقية قد ينسف الفرضية من أساسها ، ومع ذلك لا يمكن نفي العقل عن الجمال كلياً ولا يمكن القول بالعكس أيضاً .

١٤- رأي:

يقوم السؤال التالي في الذهن مباشرة : هل يمكن أن أسحب غطاء هذه الفرضية، هذه الطريقة في التذوق الجمالي للنصوص الأدبية خاصة ، هل يمكن أن أمدّه إلى النقد ذاته أيضاً ؟ وبالتالي هل يمكن القول أن النقد عمل إيداعي ؟ أم عمل منهجي ؟ يرى الكثير من المبدعين ومن النقاد ، أن النقد يقع تحت غطاء الإبداع ، أو هو

الإبداع في شكل آخر ، في حين يرى البعض الآخر ، أنه دون الإبداع ، إلا أنه يولكب هذا الأخير في موازنة متقاربة يكون الإبداع هو السابق على النقد . وقد سألت في زمن ماض شخصية مبدعة ونافذة ، منذ مدة تقدر بعلمين ، وكنت استأولا عملا إبداعيا لها بالنقد من هذه النظرة الذاتية ، وكنت قراعتي الجمالية لذلك العمل ، فأتيت إلى استخلاص بعض النتائج الخاصة التي لم أفصح عنها إلا بالإشارة والرمز أنا الآخر ، فكان جواب تلك الشخصية ، بأن القراءة الجمالية التي أتيت عليها كنت انعكاس البيئة على النص المدروس ، ولم أطلب المزيد من الإيضاح آنذاك ، وقد فسرته قولها ، بأنها قصدت بيئة الناقد على النص أي ، هي إسقاط للبيئة الذاتية للذات المتلقية على العمل الإبداعي ، أعتقد أنها قصدت . ومع ذلك يمكن أن أسقط البيئة من عدة جوانب ، الأول الجانب النفسي ، والثاني الجانب الاجتماعي ، والثالث الجانب الجغرافي . وفي كل الأحوال لا يمكن إغفال بيئة المبدع في الجوانب الثلاثة أيضا . ولخص إلى القول : لابد من قراءة بيئة المبدع ، من أجل فهم أفضل للعمل الإبداعي ، وقد تدخل بيئة الناقد في التحليل عند محاولة الإسقاط أو محاولة التفسير .

١٥- ذاتية:

هذه النظرة ذاتية حول العمل الإبداعي أو حول العمل الفني عموما ، قد تختلف معها وقد تتفق معها إلا أنها في الحالتين حرية الرأي مع حرية الرأي الآخر . ومن الضرورة الموضوعية في الأبحاث العلمية والدراسات المنهجية ، أن تستبعد الذات عند معالجة الموضوع بغية تجنب العواطف الجياش أو وصولا إلى الحقيقة التي هي هدف البحث . فإن كان الأمر كذلك فإنه لابد للناقد من الاهتمام بالذات المبدعة أو بالبيئة الذاتية للمبدع ، خاصة تلك التي ثبتها في نصه الإبداعي أو عمله الفني .

لهذا فإن القراءة الذاتية للجمال والقيم تستمد وجودها من ذات الناقد ، أو ذات المبدع ، أو من ذات الشيء أو العمل نفسه ، وهذه الأخيرة لابد وأن تلمس فيها ذاتك أو ذات المبدع بالضرورة ، وعليه تغيب الموضوعية في النقد أو التذوق الجمالي ، وبالتالي يغيب حتما الجانب الموضوعي في النقد لمغنيا على الأقل ، ومع ذلك يمكن

أن نسمي القراءة للذاتية نقدا ، ويمكن أن نسمي التذوق نقدا في المعنى العام والشامل لهذا الأخير . إن النظرة الذاتية في النقد الأدبي ترتبط بالحب وبالكراه ، ومنه فإن العنصر النفسي هذا ، له الأثر الواضح في هذه الطريقة من النقد ، أو التقويم الجمالي للفن عموما ، لهذا يطغى الجانب الذاتي على الجانب الموضوعي ويظهر هذا جليا في النص الأدبي عموما وفي الشعر خصوصا ، في حين أنه أقل وضوحا في اللوحات الفنية ، أما في قراءة الصور الشخصية فيقهر ببرز حالة الحب أو الكراه صراحة حسب الحالة النفسية للذات الناقدة تجاه الصورة . لابد من بيان بعض الأدلة حول هذه الفكرة من خلال الفلسفة الأفلاطونية إلى الحب أو التذوق الصوفي إلى الفكر أيضا ، وذلك لمزيد من الإيضاح والاستدلال حسب الإيجاز .

١٦- أفلاطون:

يتبادر إلى ذهني السؤال التالي : كيف وضع النقاد نظريتهم في النقد ؟ أقول جوابا على ذلك: أنهم وضعوها بنظرة ذاتية لولا ، وبعبارة أخرى أن يطبقوها على الأعمال الفنية مثليا ، وقد تكلفت مرحلة وضع قوانينهم الموضوعية حسب زعمهم ، ثلاثا عرابعا وأخيرا محاولتهم جعل هذه القوانين ثابتة للقياس عليها . إذا كان الأمر كذلك ، فهو سعي أنا الآخر أن أضع هذه النظرية في هذا الطريق ، ويمكن الاستهداء بالآخرين من أصحاب النظريات ما يدعم نظريتي ، من خلال أفكارهم كنهود تأييد لوجهة نظري.

يقول أفلاطون في جمهوريته " إن أجمل الأشياء ، أحبها إلى القلب " ويضيف هذا في موضع آخر في جمهوريته بأن الأجمل هو " الجمع بين جمال الظاهر ، وجمال النفس الباطن " وأن " أعظم لذة هي التمتع بلذة الحب " وعليه فإنه يبرهن على نظريته تلك أو يفسرها بأن " محبي النظر والسمع يعجبون بالجميل من الأصوات والأشكال والألوان والصور وكل ما دخل في تركيبة هذه الأشياء من منتوجات الفن " ويوضح فيما معناه بالقول ، فإن فهموا أصل هذا الجمال ، كان حبهم لعلما على المعرفة ، وإن لم يفهموا ذلك كان حبهم لعلما على التصور ، وأنهم من قول أفلاطون أن الجمال قائم على الحب ، فإن فهم هذا الأخير ، كان

الجمال قائما على المعرفة ، وإن لم يفهم كان قائما على التذوق ، وفي الحالتين :
المعرفة أو التذوق كان الحب وسيطا . ويضيف " إذا أدرك امرؤ وجود الأشياء
الجميلة ، ففهم الجمال المطلق ، ولملك قوة التمييز بين جوهر الأشياء التي يتجلى
بها ، سميادعارفا ، لأنه أدرك الحقيقة وأما إن جحد الجمال المطلق وعجز عن
اتباع إدراكه سميانصصورا لا عارفا^٣

إن قول أفلاطون هذا يتطابق مع أقوال بعض المتصوفة في العصر الإسلامي
مثل ابن طفيل ، والغزالي ، حول ارتباط الجمال بالحب والتذوق من جهة ، أو الحب
والمعرفة من جهة أخرى.

١٧. المتصوفة:

ويمكن تذكر قصة حي بن يقظان لابن طفيل ، حيث يوضح فيها طريقة
المتصوفة في كيفية الوصول إلى الحقيقة المطلقة ، أو الجمال والكمال المطلق عن
طريق الرياضة والتذوق ، ومن ثم يرتفع التذوق تدريجا بالمحبة ومراتبها ليصل إلى
الحقيقة المطلقة من خلال تصور تلك القصة الفلسفية الصوفية^٤ ، في حين يوضح
الغزالي في المنقذ من الضلال ، ويسهب في مراتب المحبة والحب والتذوق وصولا
إلى المعرفة المطلقة^٥ . ولعل في الشعر الصوفي أو في شعر الغزل الصوفي ما
يسعف نظرنا هو الآخر.

٣ - جمهورية أفلاطون ، نقلها إلى العربية ، حنا عبيز - دار القلم ، بيروت ، لبنان ، طبعة (٢) عام ١٩٨٠ ص (٦٦ ، ١٧٥) ،
١٧٦ ، ١٧٧ ، وغیرها)

٤ - راجع في هذا الشأن (حي بن يقظان) لابن طفيل ، دار الحوزة ، القلعة ، سورية ١٩٨٨ ط ٢ ، تقدم وإخراج ، عمر
سیدان ، صدرت الطبعة الأولى عن مؤسسة سیدان ، سوسة ، تونس ١٩٨٥ .

٥ - أبو حامد الغزالي ، (المنقذ من الضلال) ، تحقيق وتقديم عماد الدين ، مراجعة د. محمد سعيد رمضان البرطي ، مطبعة الصبايح
، دمشق ١٩٩٢ ط ٢ ص ٧١ ، يقول : " فمن لم يرق بالذوق ، غلب يترك من حقيقة النبوة إلا الاسم ... وفي هذه الحالة يفتنسه
بالتمرية والتفاسيح " .

٦ - هذا البيت للسهرودي ، أبو الفتح يحيى بن حشيش بن لموك ،لقب بشهاب الدين ، السهرودي الشافعي ، نفا في مراغة ،
وحاصل بأصفهان ، ثم في بغداد ، ونقل إلى حلب ، نظم بقصد العبادة ، أنش العلماء برياضة دمه ، سمحه لفلک الظاهر في قلعة حلب
وحفظه فيها . حاشي في (٥٤٩ - ٥٨٧) هـ و (١١٥٤ - ١١٩١) م .

فهذا يقول:^٦

لا يطربون لغير ذكر حبيبهم أبدا فكل زماتهم أفراح
ركبوا على سفن الوفا ودموعهم بحر وشدة شوقهم ملاح

وذلك يقول:^٧

فدعني ومن أهوى فقد مات حلسدي وغاب رقيب عند قربي مواعلي
قله كم من ليلة قطعها بلدة عيش والرقيب بمعزل
ونقلي مدامي والحبيب منامي ولقداح أفراح المحبة تتجلي
والآخر يقول:^٨

وأباح طرفي نظرة أملتها ففدت معروفا وكنت منكرا
فدهشت بين جماله وجلاله وغدا لسان الحال عني مخبرا
فلدر لحاظك في محاسن وجهه تلقى جميع الحسن فيه مصورا

وربما كانت تلك الأشعار الكثيرة في هذا المجال ، إذ لا يتسع المجال للحديث عنها في هذا الموضع ، فقط أوردت البعض منها لأجل الاستدلال الموجز والمختصر ، الذي يعبر عن الحالة الذاتية في تصور الجمال من خلال الحب ، الأمر الذي يتفق مع بعض وجهات نظر أعلامون نميبا حول الحب والجمال ، أو الحب والتتوق الجمالي في معرض الذائقة الذاتية.

إن الذات الصوفية ، المحبة العاشقة ، جميلة ومشرفة من أعماق النفس ، ومن أعماق الروح ، لهذا أسقطت جمالها للداخل على المحبوب فنظرت إليه ففدا معروفا هو بجماله ، والعكس يصح أيضا . في حين أن الذات غير الصوفية لم تتمكن من هذا الإسقاط ، كما أنها لم تتقبل الإسقاط عليها ، لهذا ربط المتصوفة بين الحب والجمال ، ولعل ابن الفارض كان الأكثر وضوحا في هذا الربط والتداخل في

٧ - هذا البيت للشاعر عمر بن الفارض ، وردت في بعض النسخ في قصيدة طويلة ، ولم ترد في بعضها الآخر ، ونحن نرجع إلى
أخبارها من تصانيفه حسب المسرى والطريقة في النظم ، ربما كانت لغوه ولم يوردها دار القلم العربي بحسب في ديوانه المطبوع ببلون
تاريخ نشر .

٨ - وهذا أيضا لابن الفارض ، وقد وردت في ديوانه الألف الذكر وفي مرقع أخرى .

ديوانه . وقد تخرج في مراتب الصوفية والجمال الصوفي حتى أطلق عليه ، سلطان العاشقين وأمام المحبين . وهذا الحديث الطويل لا يتسع المجال للحديث فيه أو التوسع إلا في حدود الفرضية التي أتينا عليها، وأنه من المفيد إعادة التأكيد بأن القول هنا، فقط في مجال القصد الجمالي للنقد الأدبي الإبداعي دون الدخول في التأويل الديني الظاهري أو الباطني ، فقط حالة التذوق الجمالي للشعر الصوفي كنص أدبي خالص بعيدا عن حالاته الدنيوية.

١٨- الفكر:

يقول توفيق الحكيم " : إن الفنان يبحث عن أسلوبه إلى أن يجده فيصبح بعد ذلك سجينه إلى الأبد " ويضيف في موقع آخر " أن المجتمع يخطئ دائما في فهم الفنان ، كلما أراد أن يطبق عليه قانونا ثابتا " ويخلص إلى القول " إن الفنان الحق يخلق ، أي يبدع ، بدافع تحقيق ذاته ، أي متابعة التطورات والتغيرات التي تحدثها ملكته " ومن ثم يقرر " إن الإنسان يجب أن يشعر أولا ، ويفكر ثانيا ثم يعمل ثالثا " ^٩ . أي انموذجا لراي الحكيم ، فإن الفكر والفن فيسبق على العمل ، أو على الأقل الإحساس والفكر فيسبق على العمل ، ولم يوضح الحكيم فيما إذا قصد بالعمل شموله للعمل الفني والعمل الإبداعي أم قصره على مفهوم أضيق . مع ذلك ومهما كان قصد توفيق الحكيم فإن فكرته تلك محل خلاف، ومحل وجهات نظر متعارضة، ليست المناسبة هنا للحديث عن ذلك.

وبكل تواضع يقول ت.س إليوت : " إن قيمة مؤلفاته تعود إلى أنه كتب دون أن يكون مضطرا إلى إرضاء أحد غير نفسه " ويضيف في حالة التفكير اللاهوتي

٩ — (توفيق الحكيم الفكر) ، دار الكتاب الجديد ، مصر ، بدون تاريخ نشر ، ص (٣٣٠ ، ٣٣٣ ، ٣٣٥ ، ٣٣٧) بحوارات من كلماته جميعا . أحمد عبد الرحيم مصطفى ، الأستاذ بكلية الآداب ، عين شمس ، في كتابه " توفيق الحكيم ، أفكاره وآثاره " في ١٤ / يونيو / ١٩٥٢ م .

١٠ — ت.س إليوت " فائدة الكاتدرائيات في إنكلترا " وهو عبارة عن كراس صغير ، يضم كلمة ألقاها إليوت في كاتدرائية ونشرت ، ولم ينشر هذا الكراس حتى تاريخه رسميا حسب حملتنا ، وبقي من مخطوطات الكاتدرائية المذكورة ، وقد أشار إلى هذا المخطوط كولن ولسون ، في كتابه سقوط الحضارة ، دار الآداب ، بيروت لعام ١٩٨٢ ، ترجمة أنيس زكي ص ٨ .

الصحيح أنه "يتطلب الدعة والتأمل" ^{١٠} وربما أيضا أن الإبداعات العظيمة في التاريخ الإنساني تتطلب ذلك وليس فقط التفكير اللاهوتي فقط . إن الأفكار الخالدة والتي غيرت مجرى التاريخ في الإنسانية كانت نابعة من التأمل الطويل الذي يصلي صاحبه ، أبعدا كبرى لا يدركها الإنسان العادي . إن أقوال أفلاطون ، وتوفيق الحكيم ، وشعراء الصوفية وفلاسفتهم ، و ت. س. إليوت ، جميعها تؤيد الفرضية التي أتيت عليها .

إننا نقول : إن عملية نقد الفن ونقد الجمال في مجملها ، عملية فكرية بالضرورة . إذ كيف يتكون نقدا يقيم للجمال دون أن يعتمد على الفكر ، هذا محال . مع ذلك يقوم السؤال التالي في الذهن وهو : هل يمكن اعتبار نقد الفن ، أو تقييمه ، هل يعتبر فنا ؟ إن الجواب على هذا ليس بالأمر الهين أو السهل ، ويبدو الأمر أكثر صعوبة عندما يتحول هذا السؤال إلى سؤال آخر هو : هل يشكل نقد الجمال علما ؟ أم يشكل فنا هو الآخر ؟ يتبادر الجواب كما يلي : إن النقد علم على عموم اللفظ ، ومنه نقد الجمال لو نقد الفن إلا أنه يمكن اعتبار ذلك بالقول : إن النقد علم وإن في آن واحد . عملية النقد علم من حيث اعتمادها على المنهجية العلمية والموضوعية من جهة ، ومن حيث اعتمادها على المدارس النقدية من جهة أخرى . وعلمية النقد فن من حيث اعتمادها على الأحاسيس الداخلية والتفوق الذاتي . يبدو لي وللآخرين أن هذا الجواب من البساطة بمكان ، وإن هذا التفسير مثل ذلك الذي يحلل حركة المشي على القدمين ، ما إن يفكر بها حتى يضطرب في مسيره ، أو كمثال الذي يحلل عملية مضغ الطعام ما إن يفكر بها حتى يصعب عليه الابتلاع والمضغ . إلا أن تحليل المشي والمضغ وإن أدى إلى الإرباك الذاتي ، مع هذا وذاك ، إنه التحليل الصحيح من الناحية العلمية . ربما كلفت لدينا نظرة تركيبية كلية سنحاول عرضها ، وهي تتفق مع فرضيتنا تلك وتكملها .

في البدء ، يتوجب التنويه إلى أن الكمال المطلق ، ومنه الكمال المطلق لله وحده ، ومنه كان جمال يوسف عليه السلام ، كما تقدم بسبب النور الإلهي والنقص الديني ، دون الدخول في المعنى اللاهوتي الديني الصرف ، وعلى هذا الأساس فإنه يتوجب في الفن على وجه العموم ، الجمال المطلق أو الكمال المطلق نظرياً على الأقل ، وبالتالي فإن القولاس الفني يكون عليه في حالة الاقتداء . إن المطلق هنا مستحيل ، لأن المطلق يعني الكمال ، والكمال الفني في هذا المجال ، أقرب للاستحالة ، والكمال في الفن يعني الجمال أيضاً، وإن الجمال المطلق في الإبداع جملة ، ومنه الفن ، تشمله هذه الاستحالة أيضاً . ولما كانت غاية الفن الوصول إلى الكمال ، وإن هذا محال الوصول وكانت غاية النقد ملاحظة مدى الوصول إليه وبالتالي ملاحظة مساحة للنقص الحاصل بين العمل الفني والجمال المطلق المفترض مع التمني على المبدع أو على العمل الإبداعي لو وصل إليه أي إلى الكمال ، ولو لاحظت عين المبدع ذلك النقص أو ذلك التقصير ، لما تركت ذلك ، لأنها تعتقد بأنها وصلت إليه كاملاً . لهذا كانت عين النقد موضوعية أكثر ، فأوضحت^٥ درجة للكمال الحاصل ، ومنه الجمال ، ومقدار النقص المتبقي ومنه أشارت إلى تمني الكمال. هذه المحاولة من النقد من هذه الزاوية ، هي إعادة لخلق هذا الجمال أو ذاك من وجهة نظر تقديرية وذاتية ، وعليه فبني اعتدجنا ما ، أن عملية نقد الجمال أو نقد الفن ، هي إعادة جديدة للعمل الإبداعي . هي إبداع جديد في ذات الصورة . إن القراءة النقدية هي محاولة لتناول ما أجاد المبدع المقدر للكمال المطلق المفترض من جهة بملاحظة ما قلد من جهة أخرى وما وقع فيه من نقص. النقد هنا ، والحالة هذه ، عرض جديد للصورة الإبداعية ، وهو قراءة جديدة لها ، وبالتالي من حيث نقبل أو نرفض ، نشعر أو لا نشعر . النقد إبداع جديد للفكرة ذاتها أو للعمل ذاته من حيث النتيجة.

٧٠. نهاية:

قرأتُ قضية المناقشة في دورية عربية ، وقد أدهشتني للفكرة آنذاك ، وطريقة الطرح الصديق الجريء ، وكنتُ قد قرأتُ لذات القلم ، صاحب القضية شيئاً من أعماله الإبداعية في الصحف عرفت لي تلك الأعمال ، وتلك الفكرة المطروحة من الجراء بمكان ، مما استحق توقفي للتأملي طويلاً ، وكنت الصورة الشخصية لصاحب القلم تنير تأملي وتفهمي . وقد قرأت الأعمال الإبداعية أو البعض منها ، كما قرأت الصورة الشخصية وقد كتبتُ هذه القراءة السريعة بجمالية فنية خاصة ، وكان العين قد رأت ما لم يراه البصر ، ربما كانت عين الرضا هي التي رأت وليس بصر العقل ، عين الصوفي الذي لا يؤمن بطقوس الصوفية الشكلية ، لأنه يشعر أنه قد تجاوز تلك الطقوس إلى ما هو أقرب للحقيقة والكمال . كانت القراءة انعكاساً لحالتي النفسية ، وللحالة الجمالية الدلخلية التي أحيش ، وذلك بعد محاولة الدخول إلى أعماق ذات الصورة ، وإلى أعماق ذات الأعمال الإبداعية ، وسبر الأغوار للنفسية الذاتية للبحث عن مواطن الجمال في ذات الإبداع وفي الذات المبدعة . وعليه كانت أول محاولة لوضع نظرتنا هذه في الجمال والفن والنقد الناتج عنهما أو التابع لهما ، أو النقد التابع منهما . إنها محاولة ذاتية لوضع المنهج الذاتي ، أو منهجي الذاتي ، في النقد ، فهل من موافقة على ذلك ؟ فإن لم يكن كذلك فعليك بمنهجك الذي تراه .

الفصل الثاني : نص تطبيقي (١)

الديوان : انتحار هادي جدا

للشاعرة : طيبة خميس الناشر : مطبوعات الطيبة - القاهرة ١٩٩٤ - جمهورية

مصر العربية

② " لماذا يحدث أن تفضل كتابة ألا تكون أنتي ؟

ربما للمسبب نفسه الذي يدفع الضفدع لأن يكره استخدامه كعرض للجهاز العصبي . إنها تخشى أن يكون هذا كل ما في الحياة . قلق واصطدام خفيان يعيشان دائما لدى الكتابات اللواتي لا يرغبن بعض الوقت في أن ينظر إليهن كتماء كتابات ، أو حتى كتماء ، وبين نقاد الأدب النسائي اللواتي يردن أن يكن مادة لهن . إن صراع المصلحة غير واضح بشكل كاف . من هذا المنظور يبدو التراث الذكري الذي لم يفترض يوما بأن للكتاب والنقاد مصلحة عامة على أساس الجنس ، يبدو ، في هذه الحالة أكثر إنسانية "

فيليس روز

ترجمة د. بثينة شعبان - الآداب الأجنبية - دمشق عدد ٤٧ / ١٩٨٦ .

@ " الإبداع ليس مؤنثا ولاذكرا ، وبالتالي فإن تصنيف الكتاب والكتابات يجب ألا يخضع لتمييز (جسدي) وإنما للتمييز (فكري) ... لا يضيرني أن يقال أنني الكتابة الأولى ولكن من الصواب أن يقال أنني من طليعة الكتاب العرب دونما مبالاة بقاء التلخيص في اسمي ... "

غادة السمان - القليلة تستجوب القليلة .

"إن الكتابة تحررني من العذاب اليومي الصغير ... لكن الكتابة تمزجني في العذاب الجماعي ، وتنقلني باستمرار إلى مركز النزف لأكون الجرح وصورة الجرح في أن معا "

غادة السمان أيضا .

٢١- تقديم:

قلت في تقديمها لديوانها ، انتحار هادي جدا : يقول قصائدي أنني امرأة يئسة ، ولأسبب ما ، هو الآخر غامض ، أود أن أشارككم رؤية هذه الجوانب المؤلمة حقاً .
حياتي تنقلات ، الاستقرار يربكني ، لازلت أغرق في حيرتي ، كنتُ أنشغل بتفاصيل الآخر ، الخارج . الآن اتجه إلى لدخل إلى الذات ، لأنني لمست وثيقة ، من أن الشاعر ، يستطيع تغيير مسار الكرة الأرضية في النص الشعري ، على الأقل ، علاقتي بالحياة ، بالوطن ، بالمعائلة بالرجل ، بالأسنقاء ، بالأمكن ، دانما علاقة انتحار هادي جدا . مع ذلك أنا أكبر عشقة للحياة قبلتها " ^١ .

هذه الكلمة من المقدمة ، التي وضعتها الشاعرة في صدر ديوانها ، تشابه من حيث الشكل المقدمة التي وضعها شوقي بغدادي لديوانه (ليلى بلا عشاق) . قولها ذلك له للدلالة العميقة ، في ذاتية نفسية الشاعرة ، في زمن يصعب فيه البوح ، وقد تمحورت مع الذات أخيراً بعد أن خاضت تجربة الانشغال بتفاصيل الآخر الخارج لهذا سألون أن أقرأ هذا الديوان ، لو هذه المجموعة الشعرية ، من خلال بيئة النص ذاته ، مع محاولة الولوج إلى البيئة الذاتية للشاعرة في الحالة الداخلية لها ، من خلال قراءة التركيب اللغوي ، ومن خلال دلالات هذا التركيب ، عبر الترميز الدلالي للنصي ، وإسقاطات أخرى ذاتية ، مع الأخذ في الاعتبار الزمان والمكان ، لنحاول ذلك ، فهل نفلح ؟

٢٢- الجمل:

أخنتُ بعض الجمل من صفحات المجموعة الشعرية ، في تتابع منذ بداية المجموعة حتى نهايتها ، "يدت" الجمل الاسمية طاغية للدلالة في تلك النصوص ، جعلت من المحتوى مسلماً في كثير من الأحيان ، الأمر الذي مساعد في إيضاح الفكرة المطروحة أو الفكرة المطروقة ، في العمل ، مما مساعد أيضاً في الوجود المنسجم في إيقاع رتيب ومتزن في أكثر الأحيان . مع وجود المقاطع الشعرية

^١ هنا المقطع من مقدمة ديوانها ، حيث قلت : " لا يكب الشاعر مقدمة لديوانه ، لو لكتابه ، لذلك أرحم أن تسمحوا لي بكسر هذا العرف .. "

الصارخة والناقرة ، مما رتب الخروج من الرتبة ، ورتب أيضا وجود التنوع في الإيقاع الداخلي ، وتنوع الانفعالات أيضا . من الرتبة في الجمل الطويلة إلى الجمل والصور الوترية المشدودا خليا ، في الجمل ذات النفس القصير ، هذا الأمر منع من ترهل النص الإبداعي الشعري ، وغلبت الصور الشعرية للوترية المبتورقبعما للجمل القصيرة . مع ذلك كانت الصور الشعرية غير واضحة في تلك النصوص في البداية ، وبعد فك الرموز والدلالات ، أصبحت أكثر وضوحا .

ومن الأمثلة المتتابعة ، " هو المقل ، العبارة خفيفة ، الجملة ماقطة ، البسطاء هينون ، المواعيد غامضة ، الشهوة سلاح ، أنا قنبلة ، أنت الولد ، أنت الشارع ، أنت البلد ، الفزحة صغيرة ، الغربة جارحة ، تسقط الأنفة ، الزرقة الداكنة ، الفضيحة مشهودة ، الجناية كبرى ، نحن أبرياء ، الأحلام صامتة ، الجسد صامت ، الباب مخلوع ، المسامير سدنة ، قطار مجنون ، إنهم يهرولون ، بقرة سمينة ، شجرة صماء ، الصحراء قلبية ، الرجل جبان ، حذاء مكسور ، قبعة ممزقة ، الصحراء بعيدة ، المدن غريبة ، العناق الخاطف ، الحب المجنون ، أنا امرأة ، طفل نزق ، أحلام طفولة ، الحب المكسور ، الرجل التمثال ، خيافات زوجية ، سماء شامسة ، زبالة متوقعة ، زوجان صامتان ، الصباح الهادئ ، الغزو الأجل ، الطفل المذعور ، الأسوار الحجرية ، الحرياء ناعمة ... " ^٢ إلى آخر هذه الجمل الاسمية القصيرة.

٢٣- دلالات:

يغلب الهاجس الذاتي والفردى على جميع النصوص الشعرية ، إلا تلك التي ارتبطت مع زماتها ومع مكاتها ، فبنت وكتبتها الهلجس العام في شمولية هذا الأخير ، ظهرت هذه النصوص جليلة في قصيدة (غرام للرجل الغلقب) حيث الدلالة واضحة في همومها العامة ، وربما جاءت تلك القصيدة بعد المخاض الشعري الحقيقي في

^٢ هذه الجمل القصيرة أُنشئت من الديوان في عام ، وبعد التصرف البسيط في الصياغة مع الاحتكام بالأمانة اللفظية . لهذا نراه بذلك .

^٣ هنا المقطع من قصيدة (غرام للرجل الغلقب) وكانت مهلهل إلى مدينة أنطاكيا في المغرب ، غرفة تطل على البحر (ص ٧٣) من

الديوان .

زمن يطغى فيه المزيف قبل كل الأشياء ، وقد تبلور المفهوم العلم ، المرتبط بواقعة ذاتية فردية عجزت من ثنائياتها عما علمة قضية إنسانية كبرى ، إليك النص:

"أرخ الوثائق قليلا / أرخه فالأسر طال / أن لي أن افتح الققم / وأطلق كل تلك الخيول العنيدة / أن لي أن أطرده كل أهلت الاحتضار لوحيدة جدا والصحرَاء بعيدة ، يوموحش هذا الليل ، وفي المدن الغريبة .."^٣

يحمل النص أبعدا ميالوية عميقة ، ربما كان هذا ، عندما كانت منشغلة بتفاصيل الآخر ، الخارج قبل أن تنتج إلى تفاصيل الداخل أو الذات ، وقد تكررت عبارة (وحيد جدا ، والصحرَاء بعيدة) ست مرات ، وفي كل مرة ، ترتبط بمفهومها الجديد ، المختلف عن الدلالة السابقة ، في حالة انسيابية كاملة وبسيطة ، أثرت النص الشعري وأغنته غنيا ، كما أضفت^٤ عليه جمالية في المضمون . ربما وضحت^٥ فيما بعد ، الدلالات الخاصة والدلالات العامة في النصوص الشعرية في الديوان ، وقد نجد الكثير من المقاطع في هذه النصوص مثل:

"عيناكُ اللتان كفتا تقولان لا بصيغة النعم / ونعم بصيغة اللا ... عتاب نظركُ الحاد / ... وغزلكُ المكر ما بين لحتداد ولحتداد . عدم التفاتكُ إلى الوراء / ومساؤلكُ حول الذي يحدث / ... خوفك من الخيفة / مخوفك من تبعات الغرام .. "^٤ .

النص سياسي للمحتوى والمضمون ، وهو حالة تكرار لمقولة ميالوية (العم) التي تحمل في ثنائياتها بذور القبول والرفض أو العكس ، وفي الإشارات الشعرية والرموز النصية بعض التوضيح بعد فك تلك الإشارات والرموز والدلالات.

٤٦ - الذات:

كانت الروح الفردية في الذات صارخة بعفوية دالة ، في معظم نصوص ومقاطع الديوان وتجد التداعي الذاتي الداخلي لرسم معالم النفس ، ومعالم الروح ، فحالة العشق مع حالة القسوة . فالمواعيد غامضة ، وهي تأتي إليك من أقاصي العشق ، يرغمها الوجد وتداعبها القسوة ، باحثة عن المواعيد خارج تفاصيل

^٤ ورد هذا المقطع في القصيدة السابقة ص ٧٤ وقد تكررت وحيدة جدا والصحرَاء بعيدة في ذات القصيدة .

الجريدة، تتحدث عن ذاتها ونفسها بحفولان الكلمة وجموح الفكرة ، رافضة التكنين في زمن أصبح فيه الرفض مرفوضا ، والمقبول مرفوضا ، والطول الوسيطية وما تحت الوسيطية هي الطريق إلى الآخر وإلى الذات . تبدو والفكرة في بعض الأحيان موسومة بالوضوح الذاتي ، وفي بعض الأحيان الأخرى يكسوها الغموض عند تدخل المفهوم الخالص مع المفهوم العام ، وتتوحد الشاعرة مع الغربة ، في محاولة الهروب إلى عوالم صيقة في النفس وفي الروح وفي الوجدان ، وخارج تفصيل المفاجأة في النص ، يظهر هذا الأمر أكثر وضوحا وأكثر بوضوحا في القصيدة (انزلاق حضروفي) حيث تصرخ الميرة الذاتية في بروز الأنا الكبيرة:

"أنا قنبلة موقوتة / فلا تطلب مني أن أمنحك الأمان / قنبلة لا تعرف مواعيد انفجارها / ورأس لا يعرف متى تقطفه الريح " °

وتتبع في قراءة القصيدة هذه ، فهي تعرف ما تخفيه الأيام لها ، ولن تنتظر المفاجأة ، أو النكبة غير المتوقعة ، وهي مهياة للكثرة ، كما أنها في انتظارها ، فالأصدقاء خناجر ومؤلمون وخائفون إلى الأبد ، وتكثر بالغضب الواضح مخفية أخلاق العشق الخائف ، وتتحدث عن القنبلة والانفجار ، والنار والغربة ، والغضب المذعور والموت والمقابر والخيانة والموت والخنجر ، والخوف والعذاب والغراب والخراب ، والنكبة والكثرة والجحيم والقتل ، والنهب والدمار ، والنهش والدماء ، والثورة والتهشم ، والجثث الصامتة:

"عن أي شيء تحدثتي أيها الوطن الذي ليس لي / لكنه ينهشني بكيد ومواراة"
"النزهة الصغيرة التي ذهبت إليها ، قلنتك بعيدا / صارت رحلة طويلة / رحلة من البدء إلى الأبدية / فلا تفكري كيف تعودني / لا تفكري بعد اليوم أبدا إلا في الأبدية"^٦

عبرت^٥ بك الذات الجملة المتمردة للثائرة ، من حدود النفس الفردية إلى الهم الجماعي ، منذ البداية واستمرت في تصاعد لقوي روحي إلى اللانهاية ، في توحد

° من قصيدة (انزلاق حضروفي ...) ص ٢٤ ، وقد أعدت هذه القصيدة إلى المظلة شريهان .

٦ كامل القطيع (١٣) من قصيدة (انزلاق حضروفي ... ص ٣٠)

مع الغربة الروحية والنفسية ، في عالم يعج بالمزاجية والبساطة والهم اليومي المتجذر . فهذه الخيول ، يرفعها الصهيل ، وتلك تتلوى ظلها ، " جارة ورائها / أشواق وبراءة / الذي لم يتقن الضلالة على اليأس " يغلب الطابع المتشائم على تلك النصوص ، ويظهر ذلك من خلال تحليل مفرداتها ، كما يغلب عليها الطابع الوطني العام ، في نص غزلي غرامي ظاهر يعتناغم في انسجامه مع الهموم العامة ، في رقعة جغرافية واسعة ، لقد عبرت الشاعر عن ذلك من خلال المفردات اللغوية الفردية الخالصة التي تدل على عوالم الذات للنفسية للشاعرة ، مع محاولة الترميز الدلالي لتوظيف هذه المفردات لتحمل في ثناياها ترميز الوطن ، في إسقاط شامل للوطن ، وشامل لبعض مشاكل العصر الذي تعيش فيه .

يبقى السؤال الحائر : هل هذا التزاوج أو الترادف الذات من جهة والوطن من جهة أخرى ، مدروس أم عفوي ؟ الأرجح وحسي اعتقادي ، للناحية العفوية وفي النص .

٢٥ - احتمالات :

إن الرجوع إلى الكتابة حسب تاريخ كل مقطع أو حسب تاريخ كل قصيدة ، يحرز بعض الحقيقة الذاتية ، الأمر الذي يرجح قلة احتمالات التقدير النفسي والذاتي ، وربما ساهم في الوصول عبر إمكانية كتابة المقطع ، في دلالات ذاتية وعامة في أن واحد وأكثر وضوحا ، يبدو لي أن بداية كتابة الديوان في ربيع عام ١٩٨٨ ، وانتهت منه في نهاية عام ١٩٨٩ م ، منتقلة بين القاهرة ولندن والهند ، ومن مدينة أوروبية إلى أخرى ، فهذه قصائد هندوسية كتبت في شبه جزيرة الهند ، في نيودلهي وفي بومباي وبوبال ، وجزيرة الفنتي . أما القصائد التي حملت اسم الديوان ، أو قل حمل الديوان اسمها كانت قد كتبت في كل من المدن الأوروبية ، لندن هي الأخص والقاهرة هي مدينة الشرق الوحيدة التي عاقرت الشاعر وحدتها هناك وشربت نخب الوطن / الذات في ترانف عجيب ومثير ، كانت لندن مثار إعجابها في كل شيء ، وكانت القاهرة إقلاما وعملا ، وظهر الترادف أيضا في هذا

بين لندن المرادفة للذات / والقاهرة المرادفة للوطن ، وبين القاهرة ولندن كتبت أجمل قصائد هذا الديوان (طقس أبيض) .

سيرة ذاتية في سيرة وطن ، لو قل العكس أيضا ، سيرة وطن في سيرة ذاتية في ذات القياس ، لماذا هذا التنقل عند الشاعرة ؟ ! إنه التنقل السريع الذي يثير القلق والسؤال الدائم . لماذا ؟ ! هل هو حالة نفسية ذاتية ؟ هل هو محاولة البحث عن الذات أم ماذا هناك ؟ ربما أجابت هي في مقدمة ديوانها ذاته في محاولة للجواب على سؤال مفترض في الذهن قالت " : حياتي تنقلات ، الاستقرار يربكني ، علاقتي بالوطن ، بالعائلة ، بالرجل ، بالأصدقاء ، بالأمكن دائما ، علاقة انتحار هادئ جدا ، مع ذلك أنا أكبر عاشقة للحياة ، عرفتها " ^٧ .

في هذه الجمل البسيطة والقصيرة والمبتورة والموجزة ، عبرت^٥ عن ذاتها ونفسها وروحها بدقة متناهية ، من حيث قصدت ذلك أم لم تقصد ، إنها الحالة اللاشعورية التي تلف وجدانها الروحي والعقلي ، وهي تعيش حالة المادة إلى أقصى حدود العشق ، تتوق روحها إلى عالم أرحب ، وفضاء أوسع يتسم بالخلود ما أمكن ذلك ، وسيظهر ذلك واضحا في الصفحة الأخيرة على غلاف الديوان ، وقد عبرت^٥ عن حالتها تلك في خصوصية اللفظ وعن حال النساء في عموم اللفظ عندما قالت : " هي ، عندما تنفث ... تفقد الرؤيا / والشجرة العمياء تبكي في الصحراء القاسية / لكنها تفقد كل الكلمات / المرأة البدوية ترتدي قفازا فولانزيا / وتقود مركبة فضائية نقلها إلى ... " ^٨ .

هذا النص الأخير ، دلالة على التزاوج والترادف بين الهم الذاتي من جهة كونها أنثى ، والهم العام ، لكل النساء . ربما حمل دلالة أعمق لوطن ينمو ويكبر في الوجدان والواقع.

^٧ من مقدمة ديوانها .

^٨ مقطع من قصيدة بعنوان (تكولوجيا التشرد ..) .

غلبت الموسيقى الداخلية لكل النصوص الشعرية أو في أغلبها على الأقل ،
 وابتدت الصور الشعرية ، لأول وهلة ، غمضة ، ويقع الشخص في حيرة من أمره ،
 بمجرد الدخول في عوالم النص الداخلي ، وتبدو الصعوبة جلية وواضحة ، للمتابع
 والنقاد والمتنوق ، خاصة عند محاولة الجواب على السؤال التالي : هل الولوج إلى
 أصاق هذا الشعر من الصعوبة بمكان ؟ كنت ولازلت أتمنى العبور إلى عالم نص
 الشاعر الإبداعي ، دون بذل كل هذا المجهود الذهني الكبير والواسع في آن واحد.
 كانت لغتها الصعبة في غموضها ، أحدثت لي متاهة بل متاهات في الاستدلال ،
 للولوج إلى داخل النص ، عبر الترميز الدلالي في الزمان وفي المكان في القراءة
 الهادئة.

إن الاعتماد على القراءة الهادئة في النص ، وعلى التداعي الداخلي ، والتخاطر
 مع الكلمة ومخاطبتها كروح فردية صارخة ، عبر كل ذلك ومن خلاله تمكنت من
 الوصول إلى نتيج بدون مساعدة من أحد أبدا . استكملت للحلقات المفقودة عبر
 استكمال حالة المونولوج الداخلي للنص ، وعبر بيئة الشاعر ، مع إسقاط الحالات
 اليبينية الأخرى التي ارتبطت بالحوار الداخلي للذات وللآخر.

نجحت الشاعر في توظيف الدلالات اللفظية واللغوية للدلالة على الهم الوطني
 العام ، من خلال بوابة الهم الذاتي الخاص والفردية ، وظهر للقارئ وكأنه حديث
 الذات الفردية فقط ، ربما ساهمت الجملة الخبرية القصيرة ، في إظهار الصورة
 الشعرية ، وربما غطت بعض المقاطع الشعرية القصيرة ، هي الأخرى ، النقص
 الحاصل في الإيقاع الداخلي للنص بمسحة بعض الموسيقى الداخلية الخفية ،
 على النص سمة الهدوء والغوية التسميلية واستبدلت ، وربما بغوية أيضا بذل
 الإيقاع الداخلي ، الجملة الشعرية القصيرة ، الأمر الذي عوض بعض الشيء وقع
 التفعيلة الفراغية ونقصها الوزني.

ومن حيث أنه ليس في إمكانها كشاعرة ، أن تغير مسار الكرة الأرضية " عن طريق النص الشعري على الأمل " ^٩ . فإن قولها ذلك ، يضعها في دائرة الاتفاق أو الاختلاف لجهة فكرتها تلك . ربما لعل لنا الآخر بنزعة صغيرة نذهب إليها معاً ، تقودنا بعيداً إلى الأبدية ، لتصبح هذه الأخيرة هي الهدف الأرحد لوطن يولد في الوجدان والروح والعقل ، قبل أن يولد على اليابسة شكلاً ومضموناً ، إذا كفت هذه هي الأبدية ، في الفن والفكر . فهي ممكنة الوقوع ومحتملة للتوقع ، إن الرجوع إلى حنان البداية ، بداية للشاعرة ، وحنان الطفولة وحنان الوطن / الأم الأمن ، هو غاية كل الإنسانية ، حب المكان والزمان والنفس والقطرة الإنسانية الأولى ، إنه الواجب الذاتي ، والوطني والقومي والإنساني ، إن الواجب هذا ، العودة إلى حنان البداية بعد أن نرسم أو بعد أن رسمنا " تفاصيل اليابسة بالشعر " ^{١٠} .

٢٧- القول الآخر:

يبدو الشعر بصورة متردية ، بعد أن غلبت فيه المدة على الروح ، بصورة متردية ، ومرد هذا الترددي يعود إلى فقدان الإحساس بالكلمة التي تؤدي إلى تغيير العالم ، لقد قال معلوية بن أبي سفیان : " علموا أولادكم الشعر ، إنني ما ملكت إلا به " وللقصة أنه عندما قرر الهرب في معركة صفين قرب الرقة ، أو في الرقة حالياً على نهر الفرات ، وطلب أن تصرج له الجياد القوة والسريعة ، تذكر بعض أبيات من الشعر للشاعر الجاهلي عمرو بن الاطنابة ، وعندما وضع قدمه في الركاب قال : أعيذوني.

وكانت أبيات ابن الاطنابة منها : ^{١١}

أبت لي عفتي وأبى بلاني	واخذ الحمد بالثمن الريح
وإعطائي على المكروه مالي	وضربي هامة البطل المشيح

^٩ هذا من مقدمة ديوانها .

^{١٠} ورد هذا قصير في سياق النص الشعري ، لهذا نوره للأمانة .

^{١١} وردت القصة في أكثر مراجع الأدب العربي ، وللمراجع التاريخية ، وقد ردت القصيدة كاملة في (شاعر و قصيدة) العماد مصطفى طلاس ، دار طلاس .

^{١٢} القصيدة معروفة والرواية معروفة ولا مجال لذكر المراجع حولها لفرقتها وكثرتها .

وقولي كلما جشأت وجاشت مكانك تحمدي أو تستريحي

وتغير مسار الكرة الأرضية بهذه الكلمات من الشعر الجاهلي ، أو على الأقل
تغير مسارها بالنسبة لمعاوية وزمنه وعصره ، وكان أثر ذلك واضحاً في كل
تاريخنا العربي الإسلامي حتى يومنا هذا . ومن الأمعار التي تركت أثراً في
التاريخ بعض أبيات من الشعر قالها المتنبي ، فقلته ، وكان المتنبي يهرب من
متابعيه عند عودته من أصفهان حيث تعرض له في الطريق فتك بن جهل الأسدي
مع بعض أتباعه ، وقد قرر المتنبي للهرب من المعركة غير المتكافئة ولحق به فاتك
وأتباعه . وقال غلام المتنبي ، لمسيه هذا ، ألمت القاتل :

"الخيل والليل والبيداء تعرفني والسيف والرمح والقرطاس والقلم"

وكان إنقاذه من الموت محتماً لولا ذلك البيت ، فقال لغلامه قتلتي فتك الله ،
وقاتل في معركة أسطورية قتل فيها المتنبي ، شاعر العرب العظيم .^{١٢}
وقد قيل مما قيل في القصيدة اليتيمة التي قتل قائلها ومنتحلها ، أنه قد اختلف
الرواة في نسبتها في زمانها ذاته ، وقد حلف أربعون شاعراً على نسبتها لهم ، ومن
ثم غلب عليها ثلاثة شعراء هم ، أبو الحسن علي بن جبلة العوك ، وأبو جعفر
محمد بن عبد الله الملقب بأبي الشيص ، ودوقلة للعبد المنبجي ، والأرجح أنها إلى
هذا الأخير أقرب .^{١٣}

ويستكر توفيق الحكيم قاتلاً : " لا أطيق أخط يحقر الأفكار والكلمات ، إن
الكلمات هي التي شيدت العالم ، الكلمات الصادقة والأفكار العالية ، والمبادئ
العظيمة ، هي وحدها التي قادت الإنسان في كل أطوار وجوده ، وبنيت الأمم في كل
مراحل تاريخها ، ما من حركة وطنية أو قومية أو إنسانية ، قامت أول أمرها على
شيء ، غير المبادئ والكلمات " .^{١٤}

^{١٢} مطلع القصيدة (لقي على دعد وما حلفت / إلا لطلول تاهلي دعد)

^{١٤} توفيق الحكيم المفكر ، دار الكتاب الحديث ، بدون تاريخ إصدار ص ٣١٢ ، مرجع سابق الإشارة إليه في الفصل الثاني . (مصر) .

ومن ثم يضيف الحكيم في مواضع كثيرة بأن الأدب هو الذي يكون الحضارات، لأنه من خلال الأدب تسمو القيم والمثل والأهداف النبيلة ، ومنها يرتفع سهم الحضارة صاليا وفي كل الأزمنة والأمكنة، يسود الآن في الحضارة الغربية المادية الشعور الروحي ، بأن حضارات الشرق هي الأكثر في البقاء والأطول في الخلود من الصين إلى المتوسط ، وأعطى ذلك بسبب اعتماد تلك الحضارات على الكلمة ، بل قل على روح الكلمة ، قال المسيح عليه السلام : " في البدء كانت الكلمة " وأول الوحي كان كلمة واحدة " اقرأ " لهذا فالكلمة / الشعر / يمكن أن تغير مسار الكرة الأرضية.

الفصل الثالث : نص تطبيقي (٢) الديون : أحلام الرومانتيكية

الشاعرة : ظبية خميس - الناشر : مطبوعات الظبية - القاهرة ١٩٩٥

@ " لا نستطيع أن نجد مدرسة رومانتيكية واضحة المعالم إلا في العصر الحديث .
ومؤسسها جبران كان رومانتيكيا إلى أطراف أصابعه . وصوره لا تكاد تفرق في شيء عن شعراء الرومانتيكية بفرنسا وإنجلترا . وقد مجتهدت هذه المدرسة العودة إلى الطبيعة واللاهتة النغمة وامتلاّت بالحنين الطاهي والكفة والألم أوبالنفور من حياة المدنية وبالثورة على التقاليد والشرائع ، وقدمت شريعة الحب ، واتخذت القلب إماما هاديا وغمرتها الرموز الصوفية واثارت على الشكل واهتمت بالمضمون وحطمت القلب اللغوي الصلب ، ولجأت إلى التحليل وتطلعت في ما كتبه جبران بخيال لا يقر على هذه الأرض إلا ليستجمع فيطير إلى أفاق أعلى وقد كثر تلامذة هذه المدرسة سواء بتكثير من مدرسة المهجر أو بمؤثرات مباشرة من أوروبا فإذا بها تعم البلاد العربية " ...

د . إسمان عباس - فن الشعر

@ " ... جلسنت أتلل في الشهور الثلاثة التي قضيتها متجولا ، واحسست بشعور لنذ بالحرية ، ولكنني أعرف أنني لم أحل أية مشكلة من مشاكلي ، وأنني لم أكتشف الحرية بأن أكون شحاذا ، وكنت خلال الصيف السابق أصمل في الحقول ، ... وتملكتني رؤية فياضة بالخيال عن الحرية ، ... وكان ذلك يتمثل في شعوري بأنني كنت أستطيع أن أهرب من سجن شخصيتي في لا شخصية الأماكن الأخرى " .

كولن ولسون - سقوط الحضارة

@ " ... لقد انطلق الرومانتيكيون في دعوتهم إلى العودة إلى الداخل ، من مبدأ وضع الأنا الفردية في مواجهة الأنا الاجتماعية ، ومن أن العلاقة بينهما هي علاقة تناقض لا يمكن أن تحل إلا بتغيير العالم الخارجي لصالح العالم الداخلي للفرد ، أي لصالح إنسانيته التي هي هذا العالم الداخلي وحده " ...

جلال فاروق الشريف - الرومانتيكية في الشعر العربي

٢٨- توطئة:

مع الشاصرة ظبية خميس ، ننقل وقع خطافا ، وعلى وقع الطريق الخاص بها ، نسير معها في " أحلام الرومانتيكية " ، من الكلمات التي تود قولها إلى خيانتها للمر الذي يلتبس عليها . ويعد أن ترتب الأمور أشياءها ، سوف تنتظر معها . من الهلجس الذاتي ، إلى الهلجس الموضوعي ، ومن الإطار الخاص الغارق في الفردية ، إلى الإطار العلم الشامل للمجموع ، ومن مساحة الجسد ، إلى مساحة الوطن والقوم ، ومن صيغة المفرد المتكلم بلغة الشعور والإحساس إلى صيغة جمع المتكلم بلغة المنطق والعقل ، ومن المحدود إلى اللامحدود ، ومن المباشرة المفرطة ، إلى الرمزية البعيدة التي لأكثر من توليد ، ومن الواقع المر أو المرير ، إلى الحلم الرائع الجميل ، كانت وقع خطاها وهي تمشي في " الأحلام الرومانتيكية " ونقرأ معا .

٢٩- لغة للتضاد:

تجد لغة التضاد صارخة ودالة بنفور بارز ، في حدية لا احتمال فيها للوسطية مطلقا ، في لغة عفوية غير مدروسة أو بمعنى أكثر دقة ، لم تكن لغة التضاد الشعري في النصوص ، مقصودة ، بل جاءت في منتهى العفوية ، والعفوية المطلقة نهائيا وذلك من خلال استعراض بعض المفهومات أو المفاهيم من نصوصها ، في كل المقطوعات الشعرية . ففي مقطوعة واحدة ، قد تجد فيها الكثير من التضاد اللغوي في مفردات متعاكسة في المعنى وفي المبنى وفي الإيحاء .

تجد الروح إلى جانب الجسد ، والقريب إلى جانب الغريب ، والداخل والخارج ، وهذه الأمثلة كثيرة ، فالمشاركة والإلغاء ، والوحدة والمشاركة ، والحياة والعزلة ، والاقتراب والاعتراق ، والتمرد والقمع ، والثورة والخنوع ، والليل والنهار ، والحب والغضب ، والحلم والضرر ، والصمت والضجيج ، والبحر والرمل ، والزمان والمكان ، والحزن والفرح ، والذاكرة والنسيان ، الخراب والحدائق ، والطري والصلب ، والقطيع والفهود ، والأحلام والأغلال ، والزهر والأحراش ، والشياطين والملائكة ، والهزائم والانتصارات ، والرغبة والحرام ، التحرر

والامتلاك، الفرق والطفو، الفقد والعثور، الضو والعتمة، الحياة والموت،
السعادة والشقاء، النجوم والقمر، الخريف والربيع... إلى آخر هذا التضاد. وقد
يظهر التضاد اللغوي في الصفحة الواحدة وفي المقطع الشعري الواحد.
٣٠- مثال^١:

يمكن توضيح هذا التضاد اللغوي في النص التطبيقي التالي:

"أيها البحر / يا لحظة خلاصي / مهد الحياة / ومقبرة الأم عظيمة / أنت أيها
الفنان / الذي لا تخونه رغبته / أنت حياة ومساك عدم / لغة الريح / وشوشة
الموسيقى / التي لم يخترها أحد بعد / الرمل والفضاء غطاء / والموج أنفاس/
والبحر عاشق يعرف حضن عاشقته"

يمكن استخلاص التضاد في هذا النص الشعري القصير بما يلي: البحر
والسماء، الحياة والعدم، الموج والريح، الرغبة والعشق، الآلام والخلص،
حضن العاشقة والآلام العظيمة، الفضاء والغطاء، الشوشة والأنفاس، المهد
والحضن. وتجد مثل هذا في كل قصيدة من قصائد الديوان بل في كل مقطع منه،
وفي كل صفحة واحدة، وحتى في الجملة الشعرية الواحدة.
مثال^٢:

ويمكن أن تجد أمثلة كثيرة في الديوان، وفي الصفحة الأخيرة من الديوان)
صفحة الغلاف (المثال التالي أيضا " في مرفأ ما / وقد ينتظر المقلع / حيث
القلب يهدأ نبضه / ولا تنقلص المعدة / بتشنجات العائش المقلق / حين تكون
إغماضة العين / مودة لا حد لها لو بدلا من الكوايبس / زهرة بيضاء تنفتح في
الأحلام"

تجد مثل هذا التضاد في الهدوء والتشنج، والإغماضة والتفتح، والكوايبس
والأحلام، والانتظار والإقلاع، المعدة مكن المادة، والقلب مكن الحب، إلى

^١ ص (٦٤) من الديوان.

^٢ الصفحة الأخيرة من الديوان.

آخر هذا التضاد اللغوي والمعنوي واللفظي . وهذا يعكس نفسية الشاعرة التي لا تهدأ أبداً ، في تعكس وتضاد دائم في حياتها ، وفي مسارها النفسية والشعرية ، الأمر الذي يوحي ، ويؤدي إلى توازن فكري بين السالب والموجب ، بين قطبين متناقضين، وضدين واضحين ، هنا يقف مر توازن الشاعرة في مسارها الشعرية وفي تفسيراتها الفكرية للأحداث ، وهي تمير إلى أحلامها الرومانتيكية ، يبدأ هذا التضاد في حديث الذات والهم الذاتي ، من خلال المرور بحديث الوطن بمعناه الشامل ، وإن تعمى مساحة الجسد أيضاً ، في تفاعل هذا الأخير مع الروح.

٣١- حديث الذات:

إنها عوالم الوحدة الذاتية التي تعيشها ، مع تناقضات الواقع ، هذه الوحدة من جهة والتناقضات من جهة أخرى ، جعلت من داخلها صمتاً يفجر ضجيجاً ، غلقت على نفسها الباب ، وانحصرت إلى الداخل وانشغلت بهذا الأخير أخيراً ، فالصخب يجعل الروح مريضة ، استخدمت صيغة المتكلم المفرد ، عند الحديث عن الهاجس الذاتي المحض ، في حين أنها استخدمت صيغة المفرد الملحق بياء المتكلم ، عند الحديث عن الهم الذاتي المرتبط بالآخر.

- الأول : مفرط في العزلة ، ومحاوره عالم الجسد والذات والروح المتعبة والمشبعة بالألم والتجربة المرة ، وتعيش فراراً لا يهدأ ، ولا تعرف أين المستقر وتلك الحياة تحمل في ثناياها التعاسة:

" وحيدة ومنهكة / لا مكان لأحد / زمن ثرثار بلا معنى " ^٣

و "زفرائتي ضقت بها / وقدماي تتشبثان بقضيباتها " ^٤

و "عذبتي الوحدة والأحلام / لم يبق لي سوى ذاكرة عجلي " ^٥

و "متعبجداً / أحمل ما لا طاقة لي به / وحيدة كالجنون " ^٦

٣ و ٤ و ٥ و ٦ راجع الصفحات ٢٣ / ٤٥ / ٤٦ / من الديوان .

والحياة " عجزت تسعة تجز صغيرة الفتاة .. / لماذا أنتظر ؟ وهل أنا أنتظر / لا
فقدت منك / لا غاية من الانتظار "٧.

تبدو بقاء المؤنثة المخلطبة للذات والأنا ، واضحة في كثير من النصوص . ثم
يتحول هذا الهاجس إلى صيغة السؤال عن معنى الوجود والغاية منه ، في نظرة
ذاتية متشائمة في الغالب ، يشمل هذا اللون ، الوطن والجسد ، والحب والأثوثة ،
والكون والوجود كله ، ويظهر يريق الأمل في بعض الأحيان ، عبر الذكريات
والآمال والأحلام ، في التذاعي اللفظي الذاتي ليدل إلى الذات النفسية العميقة ، من
خلال محاورة الذات والروح والجسد والعودة للذكريات ، للتزود بالآمال والانتفاع
نحو المستقبل ، فتبدو بعض الألفاظ دالة على ذلك : زفزاني بقماعي ، أنوثتي ،
ساعداي ، ريتي ، أحلامي ، وجهي ، جسدي ، روحي ، غرامي ، حواري ، وفي
بعض الأفعال : أنوي ، أمسي ، يوقظني ، ومن خلال بعض الظروف ، يومي ،
ليلي ، وغير ذلك ،

... "أنظر إليك يا وجهي / بجدية حقيقية / ماذا أتذكر / أو أختلس من
الذكريات الرائدة هناك / في صندوقها الخشبي " ... الخ
و " المكان بلا هواء / أنوثتي تحترق ، بلا مطر ، بلا ندى / وبأحلامي الوردية
أدري الانتظار ... "٨

بدون شك إنها دلالة نفسية خالصة لعالم ذاتي داخلي للشاعرة فيه المرارة
والآلم ، كما يحمل في ثناياه الذكريات الجميلة في صندوق الخشب القديم (ربما كان
صندوق العرس أو ربما كان صندوق الدنيا) وفي كل الأحوال هو صندوق
الذكريات.

- الثاني : المرتبط بالآخرين :

تتوق الشاعرة إلى من يحبها ، في حالة وجد وفراغ ، وتوقها ذاك يقل عن حالة
تذكر إلى من تحبه هي ، إذ أن محبة الأم للأبناء والبنات أكثر من محبة الأبناء

٧ صفحة (٢٢) من الديوان .

٨ ص (٢٣) منه .

للأمهات، فولدتها ، المرأة الحاملة التي ضمت على جبال الألب كثيرا ، ضمت على شفتيها وهي تحمل جبال الألم (الحمل والحبل للأنثى) بشجاعة نادرة . أمها البستان المثمر ، ثمرة حلوة ، وهي بهية نقية طاهرة . نحن لا نشك بذلك مطلقا ، وبأن هذه الصفات لصيقة بها ، وقد تكون هذه العبارات أو الألفاظ جميلة جدا ، إلا أنها دون مستوى الشعر ، ومع ذلك تعكس الحالة النفسية للشاعرة في مباشرة ذاتية بسيطة ، وهذه النصوص ، قليلة جدا في الديوان ذاك.

إن غياب الإيقاع والموسيقى الداخلية لمثل هذه النصوص ، أفقدها العنصر المهم في النص الشعري ، مع ذلك ساعد في توضيح الترميز الشعري في دلالات الدال والمدلول للنص الغني.

٣٢- حديث الوطن:

نأخذنصا من الديوان كمثال على حديث الوطن ، ومن ثم نسقط عليه التذوق الشعري التطبيقي ، وذلك قيسا على الدال والمدلول والرميز الشعري ، على أسس المنهج الذاتي في التذوق الأدبي في مطلع هذه القراءة الجمالية الواردة في الفصل الثاني:

"صوب عينيك في الأفق الغائب / ماذا ترى ؟ كرمة أيوب وعصا موسى / عنقايد اليأس وبحر الحم / وأكوام ذباب من بشر / وإيليس يقود سفينة نوح إلى جحيم الآخر / ناميا أن يوصد بوابات الشعر"^٩

اختزلت الشاعرة قراءة من تاريخ فلسطين ، واختزلت واقعا مريرا ، ونظرت إلى المستقبل في نظرة الأفق البعيدة ، من خلال نص شعري قصير ، مكثف ، وموجز في بلاغة لفظية حديثة في الشكل وفي المضمون ، وذلك عبر دلالات ترميزية وإسقاطات تاريخية على الواقع بتمهيدا لقراءة المستقبل ، في الإحياءات الدلالية التالية :عصا موسى ، سفينة نوح ، كرمة أيوب ، جاءت هذه الدلالات لقراءة الماضي المسحوق ، في حين كان جحيم الغضب ، وعنقايد اليأس ، وبحر

^٩ رابع الصفحات (٤٤ ، ٥٥) من الديوان .

العدم ، وأكوام ذباب من بشر ، إحياءات لقراءة الواقع في تلك البقعة من الأرض ،
وقد عبرت⁹ عن المستقبل بعبارة واحدة فقط " الأفق الغائب . "

يمكن أن أحلل النص بطريقة لادال والمحلل في الشعر الحديث كما يلي : العدم
هو الموت ، ويحرم العدم هو البحر الميت ، وعناقيد الياس وأكوام وذباب من بشر ،
هي عملية عناقيد الغضب في الجنوب اللبناني ، والآخر وجحيمة هو العدو بالمطلق ،
ويليس دلالة سياسية لدولة غربية ، وهو ترميز سياسي ، استخدمته بعض دول
المنطقة في زمن معين ، وبوابات الشعر ، هي المقاومة للتطبيع السياسي والثقافي
والاجتماعي ، ومنه يقع السؤال عن مستقبل هذا الوطن الذي يعيش هذا الواقع
القاسي في ظل الأوضاع السياسية الراهنة .

لغة بسيطة وبليغة في آن واحد ، وثقافة واسعة عميقة ، ودلالة غير متفائلة في
المستقبل ، ونستدل على التناؤم من مطلع الديوان ، أو من تصدير الديوان ، حيث
اختارت أبياتا للشاعر ابن الرومي ، وأبياتا أخرى للشاعر امرئ القيس ، الأول
للتناؤم ، والثاني يحاول ملكا أو يموت فيمضرا . أفلحت الشاعرة في الداليتين ، كما
أفلحت في الإرجاع والترميز التاريخي ، تجد في قصيدة الهدد ترميزا تاريخيا ،
لإسقاط واقعي نصي ، دون الحاجة إلى التنصيص ، هدد سليمان ، وخصر بلقيس ،
ومقلتي أيوب ، ومنقاره وأفواهنا ، وفيافي الزمان ، وخاتم سليمان ، إلى آخر هذه
الإرجاعات التاريخية ، فقصة الهدد معروفة في التاريخ العربي وقد ورد ذكرها
في القرآن ، وتم ترميزها هنا بدلالة توظيف سياسي ثقافي اقتصادي في النص
الشعري .

فالوطن هو الهاجس منذ القصيدة الأولى ، هذا الوطن " الذي فقد القدماء الذين
عاشوا طويلا " في الذاكرة الحية ، والذين " يلهبون النقم حتى الأرق " والذين ... "
يفتحون بصيرته على ما ذهب " تجعل للشاعرة من ذاتها ومن هاجسها الذاتي وطنا
عامرا ، ويصبح التداخل بين الذات والوطن من جهة ، والخاص والعام من جهة

أخرى ، أمراً حتمياً يصعب فصله ، ويظهر هذا في كثير من العبارات " حريّ بي أن أجد مكاناً بين الأحياء ... " ^{١٠}

هذا حديثها عن الذات وعن الوطن ، وإن تسمى الحديث عن الغريب الآخر ، ربما كان الآخر غربياً عن الذات أو غربياً عن الوطن أو الروح . وللجسد والعشق والوجد المساحة الواسعة في ديوانها حيث تتحدث عن الرغبة والثوق بلفة صداقة جريئة ومعبرة ، وللروح حديثها الخالص المرتبط بموضوعه ، وللغريب حضوره في اللفظ والمعنى وله دلالاته أيضاً .

٣٣. مفردات:

لشاعر المبدع مفرداته الشعرية ، المقصودة والغفوية ، وللمبدع صوره التي يرسم من خلالها ، في الكلمة ويعبر بها عن ذاته أولاً ، وعن روحه ووجدانه ثانياً ، وعن ذات الجماعة وضميرها الجمعي ثالثاً ، قد تجد المفردة تعبر عن الذات في موضع ، وعن الآخر في موضع آخر ، وعن الجماعة أو الوطن في موضع ثالث ، دون أن يعيب المفردة أو الصورة ، دون أن يسجل ملحوظة على المبدع .

اتسمت مجمل المفردات الشعرية عند ظبية خميس بالتضاد اللغوي والمجازي ، كما اتسمت صورها الشعرية بتلك السمة ، في تعاكس في الموسيقى الداخلية للنص ، وفي الإيقاع اللفظي له أيضاً ، وظهر الهاجس الذاتي جلياً في معظم النصوص ، من خلال دلالات بعض المفردات ، التي انفرست في الماضي السحيق حيناً ، واحتلت الحيز المكاني الواسع ومرت على الواقع لتسلط الضوء عليه ، لتنفذ إلى الأفاق القلابة المستقبلية في نظرة شمولية وكلية .

كانت مفردة الجسد وعالمه ، ومفردة الغريب ودلالاته ، ومفردة الروح التي بدونها تتعمد الحياة في النص .

أ - الغريب : جاءت هذه المفردة لتعبر عن الواقع ، كما تعبر عن الآخر في أعماق سحابة ماضية أو في آفاق مستقبلية قلابة منتظرة ، ربما جاءت كتعبير عن انفعالات نرفضها أو نقبلها .

^{١٠} هذه العبارات الواردة بين قوسين هي من أماكن متفرقة من الديوان .

ب - الجسد : مفردة تبحث عن لمسة حافية ، تمر على تضاريسه ، مكوراته ومندوراته ، نداب رغبته حسية ورمزية في آن واحد ، من خلال تصوير فن الوجد الجسدي ، وصرخة الكلمة الدالة في المعنى المحسوس وفي المعنى المجرد .

ج - الروح : مفردة دالة على الحلم ، والتي يستحيل السير في أحلام الرومانتيكية بدونها ، وبها تحولت الأحلام الرومانتيكية إلى واقع ، وما زالت الشاعرة تسير في تلك الأحلام ، وما زالت تعمل على تحويلها إلى واقع ، إن تحويل الحلم إلى واقع هي مهمة الجميع ، ويقع على كاهل الشعراء والأنبياء والمبدعين والمتقنين ، على صوم اللفظ ، الجزء الأكبر والأكثر أهمية .

٣٤ . حديث الغريب :

جاء لفظ الغريب في صدر الديوان ، عندما استعفت الشاعرة أبياتاً للشاعر العربي الجاهلي (امرئ القيس) : إنا غريبان ... وكل غريب للغريب نسيب ^{١١} ، ويغيب لفظ الغريب في الديوان ، ومجموعة القصائد إلى أن نتحدث عن "رومانتيكية السير في الأحلام" في الحديث التالي :

"طونك الليالي / ومسندت الشمس ذاكرتك بنارها / صرت غريباً بين الغرباء" ^{١٢}

عندها ينقسم الغريب إلى شطرين ، الأول يعلق للذات ، والثاني يعلق للآخر ، وبين الذات والآخر ، الغربة والتقارب والنسبة إلى بعضهما البعض أيضاً .

- فالغريب الذي يماثل الذات : مهلج ورحالة وترغب له أن يهجر غربته ويحط رحيله في أمنية أنية وقريبة بعد جهد كبير " أما أن للغريب أن يهجر غربته / أما أن للرحيل أن ينيخ بعيره " ^{١٣} عبق علق في الذاكرة والسكون البقيض ، وصدى

^{١١} امرئ القيس — راجع ص ٤ من الديوان ، تصدير للديوان .

^{١٢} ص (١٨) منه .

^{١٣} ص (٢٠) منه .

^{١٤} ص (٤٦) منه .

مخيلة خصبة ، تتعثر بلجراس قائمة وفي كتلة ضوئية ، تتعثر قنماها في مناهة الأحلام للغريب هنا " يكسو الردهات لفردا لعزلة أنفلمها السرية لهيولا إلى يقينه للقمض " ^{١٤} ، هذا الغريب عبارة عن قصة متداخلة مع ذاتها ، وتحاول أن تعيد هذه القصة في مناسبات عديدة ، وبدون وضوح أسباب الإعادة ، فهو طفل يكي ، ويصرخ ، عند ولائكمخوفا من الأذى الذي يلحق به من دنياه الجديدة ، " إذا ابصر الدنيا استهل كفه / بما سوف يلتقي من أذاها مهدد " ^{١٥} ، ويقود في بعض الأحيان ، هذا الغريب ، إلى مصائر غير واضحة وغير متوقعة شأنه شأن الكتابة " يقود إلى مصائر غير متوقعة " ^{١٦} لقد أن له أن يحط رحاله ، وينبح بعيره .

تتداخل هذه الدلالة مع الذات ، لتوحي بملول الوطن ، رمزت إليه الشاعرة بهذه المفردة (الغريب) . كيف لوطن يتداخل مع الذات ، كيف له أن يكون غريبا ؟ هل هي غربة الذات عن الوطن أم العكس ، هي غربة للوطن عن الذات ؟ وهل هذه الغربة فكرية أم غربة نفسية ذاتية تتعلق بنفس الشاعرة وذاتها ؟ أم هي غربة روحية وجسدية أيضا ؟ ربما كانت كل هذه الأسماء مجتمعة ، يضاف إليها الغربة الجغرافية ، ربما عبرت^{١٧} من ذلك في بعض الوضوح في ديوانها حيث قالت فيه :
هذا الوطن الذي يعذبني وليس لي " ^{١٨} ، ومن الممكن أن يكون في القول الأخير هذا هو الجواب ، أو فيه بعض الجواب .

أما الغريب الذي يساق الأخر : هو الذي إلى " فيلاني الزمان يسعى / لأن يكون ميذا ويتسيد " ^{١٩} ، فهو يسير في درب آخر ، غير الدرب التي يسير عليها الغريب الأول ، ويتمزج مع ألوان أخرى ، ويقود إلى مصائر غير متوقعة هو الآخر ، وله عنقيد عنب زرقاء وناسي يتجاور مع الغريب الأول في المكان

^{١٤} ص (٣) من الديوان ، بيت شعر لأن الروسي صفت به ديوانها .

^{١٥} وردت هذه العبارة في صدر ديوانها ، انتصار حادج جذا ص ٢٤ .

^{١٦} وردت هذه العبارة في ديوانها القرمزي .

^{١٨} جاءت هذه الجملة الشعرية في القصيدة الأولى من الديوان .

ويتحاور معه في الزمان في حالة عدا وعتاب وذكر نالصة ، ولمسات لم تكتمل ، يحاول الأول أن يحط رحله إلى جانب الثاني ، وتتضح تفاصيل وشكل ومضمون هذا الأخير في النص التالي:

"يشعل حضوره الفوضى / في أفئدة الأمنين / ... / هذا الغريب له درب آخر / ألوان أخرى / عنقايد عنب زرقاء وناي / كيف استسلمت بسايتين نظرة لكفيه / ورافقه كيفما حل وارتحل " ^{١٩} وفي تصوير ذلك النص بطريقة الدال والمدلول ، عنقايد العنب هي عنقايد الغضب ، إنه يرتبط بقصة هدد سليمان ، ويعكس صفو الأمنين الممالمين ، ومنقاره وأفواهنا ، ودلالته الاقتصادية ، إنه يتميز عن الغريب الذي يرتبط بالذات ، إنه يحمل الممات العدوانية ، ولعله يتطابق مع الذي قصده الشاعر أدونيس بقوله " : بكت المنذنة / عندما جاء الغريب وأقام المخنة " وهذا هو الذي تقاومه بوابات الشعر ، لأنه يرغب بالتسديد ، ويرغب في قيادة (سفينة نوح إلى جحيم الآخر) ^{٢٠}.

٣٥. حديث الجسد:

يحثل العشق والوجد ، مكفة بارزة في المجموعة الشعرية ، كما تلمس الجسد المحسوس ، حتى تظن أن الشاعرة تعني الدلالة الحسية المجسدة ، وما ذاك إلا لوضوح العبارة ، وجرأة اللفظ ، يعكس هذا إحساسا قويا بالمعنى ، في صور حسية حية ومجسمة . وقد تترك للخيال الخصب ، مساحة واسعة كي ، يخلق في فضاءات اللغة والقول والفعل ، لجسد يمارس فن الوجد والحب في وله أعمى . ويمكن للقارئ أن يتصور المجاز للشعري في حديث الجسد ، بشكل دلالة ترميز من محسوس إلى مجرد ومن مساحة الجسد إلى مساحة الوطن ، ومن جغرافية الجسد إلى جغرافية الوطن ويمكن أن نستعرض نصين للدلالة على ذلك:

^{١٩} جلست هذه العبارة في القصيدة الأخيرة من الديوان .

^{٢٠} أشارت صحف اتحاد الكتاب العرب بدمشق إلى هذه جملة على صحة موقف أدونيس السياسي سابقا والذي تغير هذا الموقف عما أدى إلى فصله من الاتحاد . وقد استعملت الشاعرة (جحيم الأمر) في مواضع كثيرة في الديوان .

أ - للنص (١) :

"يحلم جلد الأنثى بمن يلعبه / تحلم شفتاها بوهج القبله / تحلم الحلمة بمن يمتص الصدر بشوق / يحلم العنق بمن يلثمه برقة مؤلمة / تحلم العينان بلغة مريه / لا تحتاج إلى أي نوع من الكلمات " ^{٢١} يمكن أن لحل هذا النص ، عن طريق الدلالات الحسية المجردة للوصول إلى الدلالات الحسية المجسمة ، ما هي غاية هذا النص ؟ هل الغاية هي المحسوس المجسم أم الغاية المرمز المجرد ؟ إن عملية إسقاط الدال والمدلول ، قد يفقد النص معنويته العفوية الذاتية . وقد يجنح الخيال ، ليكمل تعبير الصورة ، وينشئ مساحة للرغبة في الجسد ويكمل الخيال بعض اللمسات الأخرى ، في روماتيكية خاصة ، بصفاتها المحدودة والمحسوسة والمجسدة والواضحة بدون دلالة أخرى ، قد يحتمل النص بعض الدلالات الترميزية الأخرى ، وربما كانت لا تعني الجسد بذاته كما سنرى في مواضع أخرى ، لاحظ أيضا مفردات النص الحسية ، شفتاها ، القبله ، الحلمة ، الصدر ، الشوق ، العنق ، اللثم ، الرقة المؤلمة ، اللغة المرية ، البوح ، العينان ، الحلم ، إلى آخر هذه المفردات التي تتكرر تباعا .

ب - نص (٢) :

"الجمرة صلبة / رأسها لا ينطفئ / تنفوس بحدة / في ذلك الطري الذي يسهل ذبحه / الأثنياء ترتطم ببعضها / وتترك أنها كلما حاولت الفرار / زاد نهش الجمرة / لذلك الطري الذي يسهل ذبحه " ^{٢٢} إنها دلالة حسية واضحة ومجسدة في روح مادية حية ، ويمكن للخيال أن يكمل هذه الصورة وأن يكمل ما نقص من اللفظ أو الفعل في صورة حسية أكثر وضوحا وأقل تجريدا هذا من ناحية المحسوس ، ويمكن لي أن اسقط الترميز الدلالي على النص ويخرج في صورة أخرى ، مجردة من المحسوس ، لتجعل من هذا النص قضية أخرى ، من خلال إسقاط وتجريد المفردات ، الجمر ، الصلابة ، وعدم الذبول ، الإنفراس ، والحدة ، والطرارة ،

^{٢١} ورد هذا النص في ص (١١) من الديوان .

^{٢٢} راجع ص (٩١) من الديوان .

والذبح ، والإدراك ، والارتطام ، والفرار ، والنهش ، والذبح ، وتكرر لفظ الذبح مرتين ، والجمرة مرتين والطرأوة مرتين . والفرار يقبله النهش ، والانتقاس يقبله الارتطام . تبدأ هذه المفردات بالجمرة الصلبة ، وتنتهي بالذبح ، ومن الجمرة إلى الذبح تظهر المفردات الأخرى الدالة في ثلاثية ، الجمرة - اللبونة - والطرأوة - والذبح ، هل هذا التكرار العفوي ، يعني التأكيد القاطع على الحلقة المفرغة التي يعيشها الوطن في ذات الشاعرة ، لتؤكد على ذلك بصورة عفوية ، لتوضح حالة الحرب بين القوي والضعيف ، وبالتالي فالقوة في الحروب تؤدي إلى ذبح الضعيف بصورة مادية أو معنوية ، هذه صورة تجريدية للنص الشعري ، ربما كانت الإسقاطات البيئية هي التي تحدد صدق الصورة.

جـ - الجسد قضية:

للرجل الشاعر أن يتخذ من جسد المرأة قضية ذاتية يصب عليه أشواقه ولعنته ، في حين أنه ليس للمرأة أو الأنثى الشاعرة أن تتخذ من جسد الرجل قضية خلصة أو عامة . يقوم السؤال التالي : هل يحق للمرأة الشاعرة أن تتخذ من جسدها أو من جسد الرجل قضية ، وتجعل منه محودا لوطن ، أو مساحة جغرافية لقوم ، أو موقعا للهم الإنساني الشامل ؟. يتبادر إلى الذهن أنه ليس لها مثل هذا الحق مطلقا ، على الأقل فإن الرجل يرفض أن يمنحها ذلك . فلن أخذته انتزاعا رفع عقيرته محتجلا على هذا الاغتصاب . استباحته رابعة العنوية ، في غزلها الصوفي استباحته مساحة الجسدولوجا إلى الروح ، وظهرت أشعارها وكتبتها الصور الحسية المجسدة لشعر حقيقي ينبع من الوجدان والروح بعد أن فاض على مساحة جسد شعرا وحبا وغزلا . عاثت رابعة قبل تصوفها ، في مرتع الجسد في لذة حسية حقيقية حية ، ومن ثم عاثت نفسها تلك المادية الضيقة في الحب إلى القضاء الروحي الأرحب ، وبالتالي بدت تلك الأشعار العنوية بين غزل الروح وغزل الجسد مما يجعل المتلمس لملل هذه الحالة في حيرة من أمره فهل كانت أشعارها في الغزل الصوفي الصرف أم أن غزلها يعود في شكل خفي ، وبصورة لا شعورية ، إلى عشقها

المادي في أول حياتها المبتئة؟ ربما قاربت هذه تلك في النواحي الشعرية لجهة الحيرة في دلالات النص.

وتظل للشاعرة ظلية تتحدث حديث الجسد ، في لغة شعرية صيقة في المجرى ، ودالة في المحسوس المجسد ، بلحوات محسوسة ومجردة في آن واحد.

٣٦- حديث الروح:

تقول في الصفحة الأولى من الديوان عن الكتابة بأنها .. "روح ، موجة ، تمس جسدي الآخر" ^{٣٦} ، فلكتابة لديها على حد زعمها ، تسبيح ومشاركة نهائية وفعل ، تملأ هذه الكتابة فراغ الخارج ، وتمتص رحيق الداخل ، يرتبط لفظ الروح مع لفظ القلب في كثير من المواطن ، ومع السكينة ، كما ترتبط مع وجه العابر ، ومع الغريب أيضا ، وفي تلاحق الروح يقدم المسائر ، أو في الحروب الرومانتيكية ، أو مع الفارس الرومانتيكي أو غير ذلك:

"يحلم القلب بأن تخاطب دقاته القلب الآخر / تحلم الروح بمن يسكنها معه." و "تحيط بروحك التعلويز ولحجية" و "تربط قلبك برجليك" ^{٣٧} إلى آخر هذه المفردات . وتبدو العزلة والزنازة والوحدة ، والهجرة إلى المجهول ، والعذاب والفصة ، تبدو جميعها ملازمة لروحها في متاهة من الأحلام ، والانتكسارات واليأس ، والموت وخسارة الأصدقاء ، وكسب الأعداء ، وربما رافقتها الضجيج المركب وضجر الكلمات ، ومن ثم تبدو الروح عذبة ، وحلوة دبة ، ودامية أيضا ، ويأكلها النور الفاقع وتأكلها الأحلام . وترتبط مفردة الروح بالليل والغرام ، ووداد الكلمات ، ويبدو الجنون والمواع والبكاء ، والبخار وخطو اليمام ، يبدو كل ذلك في حالة تلازم مع الروح ، وبالأعصاب المتورمة ، والخصومات المفتعلة تدلوي جروحها الروحية في غالب الأحيان:

^{٣٦} وردت هذه العبارة في ص (١) من مقدمة الديوان .

^{٣٧} راجع ص (١١) منه أيضا .

"كسرة أحلام منهوبة / لروح غريبة / أتعبتها الكلمات / فوارا لا يهدأ /
فروحي مريضة " ^{٢٥}

و " ما لي أداري شيخوخة نالتها منك الأيام يا روحي "
و " الملهى الليلي / ... مثل جنة أدركتها أرواحنا أخيرا " ^{٢٦} هذه الطقوس تقود
إلى الملهى الليلي ، والقدر يسوق مصافره إلينا ، أم نحن الذين نسوق مصافرننا إليه /
في خريف الحياة وفي خريف العمر ، وفي كل منهما ما يكسر الروح ، ومرة أخرى ،
بل مرة إثر أخرى تكون العودة إلى التاريخ والعودة إلى الأسطورة ، وإلى النص
الديني الحقيقي المقدم في شبه للتداعي الروحي :

"توح الذي انتقلنا من بين مخلوقات الرب / طفا على المياه / وأودعنا اليابسة /
غير أننا لم ندرك أنه انتقلنا / مرنا كما تسير الهوام / ضاقت بنا الأجساد / وأضغنا
الروح في يابسة العمر التائه " ^{٢٧} لهذا فقد أن للعشب أن ينمو ، وللزهور أن تتسنى
الدموع ، وللأقدام أن ترقص ، وللأحزان أن تخلع ، وللذاكرة أن تتسنى ، وهذا
الرجل النرجسي الذي يغريها كأرنب أنهكه التعب ، والذي ، ربما سبب لها كل هذه
الاحباطات الذاتية ، والاحباطات العامة ، في تكرار دائم لهذا على الشاعرة أن تجد
مهربا :

"ضياء روحه إلى سرانيب سرية " و " أريد أن أطردك من روحي ، كما
يطردون الأرواح الشريرة من الأجساد " وهذا العمر الذي " مريض محل في قاع
الروح / حتى تتلاشى الذكريات منه " ^{٢٨} .

وفي القصيدة الأخيرة من الديوان أو المجموعة الشعرية والتي تحمل عنوان
(لحظة من العمر ...) تقول فيها عن الانتظار والرحيل ، والورد واليمام ، واللوان

^{٢٥} رابع ص (٤٢) منه .

(٢٦) (٢٧) ، (٢٨) ، (٢٩) ، (٣٠) رابع الصفحات ١٣٦ ، ١٤٤ ، ١٦٨ ، ١٩٠ ، ٢٠٥ من الديوان بخاصة .

الطيف والغيوم والمصاييح ، والعلور والحب ، وتوق الغياب ، وتوق الحضور في ختام الديوان وفي آخر صفحة منه تقول:

"لم يكن بيننا سوى عطر للروح ... ولسوف أنتظر .. " ^{٢٩} وكانت هذه آخر قصيدة من الديوان بل آخر صفحة فيه.

٣٧- إسقاطات:

وردت عبارة الروح في الصفحة الأولى من الديوان ، كما وردت في الصفحة الأخيرة من الديوان ، وقد وردت عبارة الروح ، بعفوية دالة لم يكن القصد واردا فيها مطلقا ، واستمرت تلك اللفظة وفي فحواها أيضا في معظم قصائد المجموعة، ومن ثم يرد اللفظ تباعا ، الروح ، روحي ، روحك روح ، أرواحنا ، روحه ، وما إلى ذلك من الألفاظ ، فما هي الدلالة على ذلك ؟

فهي تارة روح الشاعرة ، وهي تارة أخرى روح الآخر مع تداخل هذا الأخير مع ذات الشاعرة مثل (روحك وروحي) وهذه تدل على المطلق ، ولم يكن هنالك إشارة إلى بعض الدلالات الصوفية في هذا الشأن . كتنت الدلالات فنية متداخلة مع الهم السياسي . فالروح ، موجة تبحث إلى من يسكنها ، وهي قديمة ترتبط في الأسطورة ، كما يرتبط الآخر فيها ، وفيها تعاويذ السحر وهي غريبة عن الذات كما هي غريبة عن الوطن أيضا ، وتبدو هذه للروح مريضة في بعض الأحيان ، ومكسورة في الأحيان الأخرى ، وقد عبرتها شيخوخة الأيام ، وشيخوخة الذكريات، وضاعت على اللياسة ، وربما غابت تلك الروح في السرايب أيضا ، ولها ، القاع والذاكرة ، ولها أخيرا العطر الخالص بها.

فما هي دلالاتها!

- الدلالة الأولى : إنها الهم الذاتي عندما ارتبطت في موضوعها في هذا الأخير ، في ذاتية داخلية مفارقة ومفرطة في محاورة عوالم الذات الداخلية المحضنة بدون الآخر.

(٢٦) ، (٢٧) ، (٢٨) ، (٢٩) ، (٣٠) راجع الصفحات ١٣٦ ، ١٤٤ ، ١٦٨ ، ١٩٠ ، ٢٠٠ من الديوان تباعا .

- الدلالة الثنائية : هي هم لوطن يولد في الأحضان وفي القريب العاجل على أرض الواقع ، فالروح كانت سياسية عند ارتباطها بموضوعها السياسي والوطني ، وبنزعة قومية إنسانية.

- والدلالة للثلاثة : كانت الروح هما للآخر أيضا عند مشاركة هذا الأخير ، الشاعرة في حديث الذات أو حديث الوطن ، فروحها تشارك روح الآخر في هموم هذا الأخير المرتبطة بهمومها.

- وهي أولا وأخيرا ، روحها تعبر بها بما تشاء وكيف تشاء ، ونحن نحاول أن نستقط ذلك عبر محاولات الاستدلال الذاتي الخاص فقط.

٣٨- الجسد :

كانت دلالة الروح كما تقدم . فما هي دلالة الجسد من وجهة نظر ترميزية ، أو من وجهة نظر حسية ؟ . إنبدو إسقاطات الجسد شأنها شأن إسقاطات الروح . فهو جسد محسوس ومجسد في خلجاته ، وفي انفعالاته من جهة ، وهو جسد مرمر بالوطن في همومه وقضايا وحدوده وجغرافيته من جهة أخرى ، كما يشير في بعض الأحيان إلى إسقاطات جغرافية وسياسية وذلك تبعاً لموضوعه ، فهذه تضامع الفراغ ، وتلك تحلم بمن يمتص الصدر بشوق ، والأخرى تلك التي تحاضن العري ، والرابعة تحلّل الفراغ من نهش الجمرة الصلبة لذاك الطري الذي يسهل ذبحه.

مع وجود الهاجس الذاتي الفردي ، والتجربة الذاتية الفردية ، فإنه يغلب على دلالة الجسد ، جسد الرجولة لم الأنوثة ، يغلب عليها الطابع السياسي والهاجس العلم ، ولا تظهر هذه الدلالة إلا بعد القراءة المتأنية ، مع محاولة ربط التاريخ الزمني والمكاني للكتابة الديوان أو المجموعة الشعرية منذ بدايتها حتى نهايتها ، ولما كانت الكتابة مشاركة نهائية مع الآخر ، على حد زعم الشاعرة ، ولما كان هذا الآخر ، روحا . أوجسدا ، غريبا أو قريبا بذاتنا أو وطننا ، وربما كان الآخر هو الآخر في مطلق اللفظ فردا أوجمعا ، كان محسوسا أو مجردا ، لهذا يبدو الجسد :

- دلالة ذاتية حسية مجسدة بالدم والمواطف والأحاسيس والرغبات والغرائز في كافة أشكالها المادية والروحية والنفسية ، من جوع وعطش وحب وكره ولذة بكل أشكالها.

- ودلالة وطنية ، وفي هذه الأخيرة هي حالة احتمالية يمكن الإسقاط عليها في ترميز الدال والمندلول.

- ودلالة صوفية لغزل صوفي روحي.

٣٩- الرأي:

يبدو الغريب في شكلين : يأخذ الشكل الأول ذاتها ، كصديق تحلوه وكعدو له الدرب الآخر والألوان الأخرى ، والشكل الثاني : تخلصه وتعتبه وتقاومه وترفض وجوده الذاتي والموضوعي إلا أنه القريب الموجود في الواقع.

كانت الصورة الشعرية موجودة في أغلب الأحيان ، كذلك كان حال الإيقاع الموسيقي داخل النص ، وتلاحظ ذلك منذ بداية الديوان حتى نهايته ، كما استفادت من الموروث التاريخي في دلالة نصية شعرية في ترميز تاريخي يعكس موروثها الثقافي الذاتي في توظيف بعيد المدى يغطي الحالة التي تحول الحديث عنها ، ولا يظهر ذلك واضحا إلا عند القراءة الهادئة العميقة ، كان التاريخ حضرا دائما ، وكان الواقع إسقاطا وظيفيا ، والمستقبل صورة غامضة للوضوح.

يمكن أن لجعل هذا النص الشعري في صورة الشعر السياسي الحديث . تنقل القارئ من المحسوس إلى المجرد ، حيث يقودنا هذا الأخير إلى عمق الصورة ، وعمق المعنى بلغة بسيطة ، كان الإيقاع منسجما مع الجمل القصيرة المبتورة ، وكان الغزل الحسي مشابها للغزل الصوفي الروحي ، وربما وصل هذا إلى الإسقاط السياسي عبر لغة الروح من جهة ولغة الجسد من جهة أخرى ، وظهر الغريب قريبا في بعض الأحيان وغريبا في الأحيان الأخرى.

لعل الخطوات ملموسة على أرض الواقع السياسي ، وهي تمير في أشعارها إلى تلك الأحلام الرومانتيكية ، وقد ترجمت تلك الخطوات على أرض الواقع ، وقد يكون العكس صحيحا أيضا . كان الشعراء قلادة ، على مر مختلف العصور

والأزمة ، وفي مختلف مراحل التاريخ ، فإن غبن الواقع الاجتماعي الأثني في حق القيادة ، فإنه لم يتمكن من الاستمرار في غبن حقها في ساحة الإبداع والشعر ، كان القائد الصيني الشهير ماوتسي تونغ يكتب أجمل قصائده الحية في الحب والغزل ، بعد أن ينتهي من معاركه العسكرية حلالا ، ولم تتضح فيما إذا قصد الحب والغزل لذاته ، أم قصد فيه الترميز المياعمي الدلالي. ديوان الشاعرة ، هو الغزل المياعمي في عالم القلب والجسد.

الفصل الرابع : نص تطبيقي - ٣ -

- ديوان : القرمزي - مطبوعات الطبية - القاهرة ١٩٩٤ .

@ " .. في الزمن القديم ، كانت الفتاة تدعى أنها خارجة إلى الدرس ، وتخرج من البيت إلى الحبيب أو الغيليم . كبرت بنات العصر ، وكبر الحبيب ، فإذا به الوطن ، والنزعة إليه صارت مثل حدائق الورود والشوك . فلمسكوا بكل طفلة تخرج من البيت في السر ، لتودعوها ، إلحقوها ، فلن يكون عند المسرعة إلى عرائشها ، لوداع كل منا ، وقت . ستودعنا ، كلنا ، في رسالة واحدة وتترف مثل طير الحمام الأبيض عن بعد .. "

(د. نلديا خوست) ١٩٨٢

@ " أنا لست رجل سياسة ، ولا أفهم بالتأكيد كل الأساليب المتبعة هنا أو هناك للخروج من هذه الأزمة ولكنني اشعر كمواطن عربي بسيط ، أن فرصة العمر الغالية لوضع العالم كله ، والعرب قبل الجميع ، أمام مسؤولياتهم المصيرية ، في منعطف تاريخي ، حاسم ، مهياة أكثر من أي وقت مضى ، وذلك باستخدام القوة والصمود لحمل الجميع على الاعتراف بأن القضية الفلسطينية ، ليست مشكلة شعب مشرد ، نفتش له عن مأوى ، إنما هي قضية العصر بأسره ، كي يقرر العالم أخيراً أن هذا الكوكب الذي نعيش عليه قابل للاستمرار لم أنه كوكب ينجزه العدوان حتى العظام ، وأن من الأفضل له أن يزول من المجرة ، ما دام فيه كيان عنصري مثل إسرائيل يتحدى العالم أجمع بهذا الشكل الوقح ، الذي لم يسبق له مثيل في تاريخ البشرية "

(شوقي بخداي . ١٩٨٢)

@ بكرت تخوفني الحتوف ككتني أصبحت عن غرض الحتوف بمعزل

فكتني حياك لا أبالكواعلمي أني لمرو سلموت إن لم أقتل

(عنترة بن شداد)

القرمزي لون ونار ودم ، وكل ما يشير إلى مشتقات ذلك ، بحر هادر تهم
 للشاعرة النزول فيه سباحة في البعيد العميق ، للخطر الذي لابد منه ، نبيذ معتق
 تعاقره في وجد الصوفي التمل حتى السكر ، شمس تشرق في الأفق قتملا الأرض
 والأفق ، ذلك اللون الأرجواني الذي يثير العواطف والاتصالات ، غروب سلاخ
 يمكر صفو البحر ويرفع من سخونة الماء الذي ظهر وكأله يتحول إلى بخار يطير
 في الهواء ، كانه اللهب والنخان لنار تستعر . القرمزي صحراء قلحلة ، في صيف
 شديد الحرارة ، تبنى الشاعرة خيمتها ، وقاية من لهب الشمس المحرق والقتل ،
 فيشتد العطش ، وتلهث خلف المراب المستمر بوحشية الموت وتغيب في وجد
 وشوق داخلي ، وبغربة موحشة في صحراء مقفرة ملتعبة . وتعيش بوحدة ذاتية
 قليلة ، تضمد جراحها ، وتظلم دنياها معتمة عن وجه الفجر ، أو وجه القمر ،
 وتبحث عن وجه الحبيب الذي طال تنتظره ، وتجده هناك في ذاكرتها موشوما على
 بحيرة قارون ، على صفحة وجه الماء الراكد ، كان هو الآخر راكدا ووحيدا ،
 تعاقبه لأنه تركها وحيدة ، تغالظه لأنه حبيبها ، تسكنه لأنه لابد منه ، وفي لحظة
 وجد وشوق وغرام قتل ومميت تغفر له خطايا بحب وكره ، حاولت أن تجمع
 حروف اسمه من كل مكان وفي كل مكان ، من الشهب والمذنبات ، ومن الحناء
 والأثمد ومن تعاريج الصحراء الملونة ، ومنه تهطل القيمة على الصحراء التي
 تعيش لتفضل وجه الأرض ، وتفضل الأتعة المزيفة ، وتفضل تلك الشفافية التي
 كانت غائبة ، أو مغيبة .

بالسهول الذي يهز الوجود ، ليعان ميلاد جديد على الأرض ، وبالدلم الذي لابد
 منه للحياة وفي الحياة بوالشقاء الإنساني اللذيذ نحو الهدف والغاية المثلى ،
 وبالخرافة والأسطورة ، حيث تكون الأخيرة ميراثا لابد منه للأجيال والتفسيرات .
 عندها تفضل الشاعرة أصباغ الوجه ، لتضم الحبيب إليها بعنف وشدة ، وخوف
 ومحبة ، وشوق ومودة ، ويوجد حلم يتبصر في الأفق البعيدة ، في ولوج كامل مع

الحبيب وإليه ، لتبصر جنينا في الأحشاء البضة ، بعد طول غياب وسراب ، يولد
للغد المملول وللحب الكبير ، عندها تتشغل الكراسي بحبيبتها ، القرمزي .

إنها تسمع أصوات الذين يمرون من هنا ، كما تسمع أصوات حبيبتها ، وما
زالت مشغولة في شكل الجنين الذي يولد في الأحشاء ، وما زالت ترسم تفاصيله في
وضوح أكثر ، وما زال القرمزي حبيبتها ، فمن هو حبيبتها ذلك ؟
٤٩ - ترانف :

ترانف الكلمات يعني تطابقها بمعنى الشيء ، إلا أن هذا الترانف لا يعني
التطابق الكلي في الفحوى والمضمون ، مفردة الليل ومشتقاتها اللغوية ، متكررة في
الديوان كثيرا كذلك الوحدة والعزلة وما يشتق من ذلك لغويا ، ويظهر لفظ السراب
والغياب في تلازم شبه الدائم . مفردات شعرية متكررة ، في النص الشعري في
انسجام واضح ، تفتقر الغربة مع الليل والوحدة الذاتية ، ويقرن الفجر مع الشهب ،
والحناء مع الأثمد ، والكحل مع العين ، والغيمة مع المطر ، والحب الفج مع العداء
والعتاب ، والغياب مع الزنزلة ، والسراب مع اللقد ، والنقص مع الاكتمال ،
والأشواق مع الصهيل والدم ، والخرافة مع الأوهام ، والدنو أو القرب مع الاكتمال
والإقصاء ، والخصب مع الغيمة والمطر ، والأشواق مع الشقاء ، إلى آخر هذه
المفردات المترادفة في حين ، المتعاقبة في بعض الأحيان الأخرى ، المقترنة مع
بعضها البعض في الأحيان الثلاثة ، وقد تكون رابعا وأخيرا متعاكسة في تضاد
شعري واضح :

نص :

" ياليل الغرباء / خاطبني قليلا كي أنسى / إن البدر وحيد / والشمس وحيدة /
والموت وحيد / وأنا مثلهم وحيدة .. " ^١ هذا النص مفرد في الوحدة ومخاطبة عالم
الذات ، والأنا الكبيرة المقترنة بالشمس والبدر والموت ، لا يوجد إلا البدر الواحد ،
وإلا الشمس الواحدة ، وإلا الموت الواحد ، وإلا هي الشاعرة مثلهم ، فسبب هذه
الغربة هي الأنا الكبيرة ، مثل غربة الشمس وغربة الموت وغربة القمر ، فهي

^١ ص (٧) قصيدة ، مثل ليل ، الديوان القرمزي .

ترفض الثنائية كوجود مشابه لوجودها في الحياة ، إنها نوع من العظمة الكبيرة التي يحتاجها الفنان المبدع للثقة بالنفس .

نصوص أخرى :

- " من وراء الليل تجيء / ودخل الشمس تجلس / لتجمع حروف اسمك من
المذنبات والشهب / الماضية خلف لهفة الغياب / تنقش الحناء بأناملها الرحية /
وتكحل عينيها بالأمم / ولا تحفل بالسراب " ^٢

" أرى الغيمة ... / مطر يغسل الشفافية للمعذبة / ويعيد إليك ألقعة السراب " ^٣
- " بين جنون الحب كلوا / وصهيل الرغبات / هن أرضعن الغرام بالدم أحيانا
، وخمار الغياب " ^٤

- " ألف قناع وقناع أخفاك خلفها شهريل / الذي لقن المقولة أسباب الغرام /
وبنى للقاتل فيك خياما وقصورا / وسحبا من سراب " ^٥ تنطلق المفردة الجزلة في
تلك النصوص ، دالة على عفوان الذات ، لتخفي في ثلثها كلمات روح الثورة
العميقة ، من خلال تتبع المفردات الذاتية للنص الواحد (الليل ، الشمس ، المذنبات ،
الشهب ، الغياب) يقابله في الجانب الآخر (الحناء ، الأمل ، الأمد ، العين ،
السراب) في توازن لفظي لا شعوري عند المتأخرة . ولاحظ أيضا حالة الأفعال :
(تجيء ، تدخل ، تجلس ، تجمع) يقابلها (تمضي ، تنقش ، تكحل ، تحفل) في
توازن في الأفعال والألفاظ . كما تجد المطر ، الغيمة ، الشفافية ، الألقعة ، السراب
وما إلى ذلك .

كما تلاحظ : جنون ، حب ، صهيل ، رغبات ، غرام ، دم ، خمار ، غياب .
يمكن أن أحل ذلك وفقا لما يلي : الجنون يؤدي إلى الحب ، و ... إلى أن أصل إلى
الدم ، وبعدها تغطية الوجه بالخمار ومن بعدها يلتي الغياب عن مسرح الواقعة

^٢ ص (٥٥) قصيدة ، تتشكل ضباباً ، القرمزي .

^٣ ص (٦٤) قصيدة ، يد تمد إلى أحشائي .

^٤ ص (٧٣) ، قصيدة ، بلا صوت .

^٥ ص (٨٠) قصيدة ، وتحدث .

اللغوية ، هذه الخيلم تملكس للقصور ، وهذه الأشواق تتضاد مع الموت / والمصاحب مع للتراب والغبار ، والليل مع النهار .

وربما تجد في النصوص الأخرى ، التلال والمغارة ، النوم واليقظة ، الحياة والموت ، اللوج والفرار ، الاحتضان والافتراق ، الوهج والرطوبة ، الجبل والكهوف ، الدم والحليب ، المرأة والرجل ، الترويض والوحشية ، الأرض والبحر ، المشاعر والرغبات ، الطبول والدبائيس ، الخميطة الشافكة والزرجس الهلاي ، والعزف والصمم ، إلى آخر تلك المترانفات والمتعاكسات والمقترنات مثل القمة والهالوية ، والنسيان والتذكر ، والماضي والممقبل ، والبدليات والنهايات ، والحب والكراهية ، والخيام والقصور ، والغرام والقتل . وهناك أمثلة في النصوص غير المذكورة في هذه الدراسة ، هي المثال الحي للغوية الدالة على مضمون نفس الشاعرة ومقاصدها الفكرية الكلمنة .^٦

٤٢ - تصعيد :^٧

تصاعدت اللغة الشعرية في تضاد المفردات والصور والتعبير ، في مدلولاتها الرمزية ، وتنساب الجمل في الإيقاع الداخلي ، في لغة شمولية ، ثم ترتفع الحالة الشمولية هذه ، لتشمل حتى حالة الشاعرة الداخلية النفسية في النصف الأخير من الديوان ، أو من المجموعة الشعرية ، حالة التعلكس النفسي ، أو حالة التناقض أو عدم الاتسجام بين الواقع البيني من جهة ، والحالة الذهنية الكبيرة التي تمثلت عبر الأنا المشبهة بالشمس والقمر والموت ، هذه المرة الأولى التي أقرأ شعراً مثل هذا التشبيه أو التماثل ، أنا من ناحية ، والموت من الناحية الأخرى ، لتكون أنا والموت ترانف وتلاقي في أن واحد وفي ذات واحدة ، وقد ظهر النفس الأثنوي صارخا ، أنا الأثنى أيضاً ، من خلال استخدام فعل الأمر المقترن بياء المتكلم ، أو ياء المؤنثة المخاطبة للذات ، مثل المفردات التالية تباعا : دعي ، لوني ، اجلسي ، تأملي ، لا تنظري ، كوني ، اركبي ، لا تمسلي ، مرري ، تنكري ، فكري ، إلى آخر هذه

^٦ رابع ص (١٧ ، ١٥ ، ١١ ، ١٠ ، ٩ ، ٨) تصائد مختلفة من الديوان .

^٧ رابع ص (٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٨ ، ٥٥ ، ٥٦) على سبيل المثال من تصائد مختلفة من الديوان .

المفردات ، ويصل التصعيد في الحالة النفسية والوجدانية في اللغة الشعرية ، إلى أن تكون مريضة بالغرام وفن الوجد ومأثور القول ، تبحث عن حبيبها دائما ، وكنهه ضائع دائما هو الآخر ، ومن عادة الرجل أن يبحث عن الأنثى أو عن المرأة ، في حين بدت الشاعرة / المرأة هي التي تبحث عن الرجل / الحبيب ، وما ذاك إلا نتيجة الثقافة الغربية التي عاشت ودرست وترعرعت فيها . يبعد الحبيب خطوات قليلة عنها ، بل تحدد المصافحة بخطوتين فقط ، وتصفه بأنه كحلم اليقظة ، وأنه الملاك ، القادم من البعيد الغامض والمقدس ، يأخذها مع سنين العمر ، وتتجول معه ، وتعيش فيه وتقيم له الصلوات .

يشكل فعل المضارع المفعم بالأنثى ، بشكل ترميزا اسقاطيا عن الذات الكبيرة أيضا : اسقط ، أحب ، أبتدع ، أقيم ، أحتاج ، أخرج ، أشاهد ، أطبق . ثم يتحول فعل المضارع إلى مخاطبة الآخر : تعرف ، تنس ، تنزل ، تقود ، تسترین ، تنام ، ترتجف ، تكتب ، تركل ، تريد ، تأخذ ، تهزأ . ومن ثم يتحول هذا الفعل إلى مخاطبة (الـ هو) : ينتهي ، يمنع ، يصفح ، يهدأ ، ينتظر ، يرتب ، يرتفع . ومن ثم ترفع الأنثى الكبيرة مجددا في صيغة جديدة أوسع انتشارا وأوسع شكلا : تعذبني ، تدعوني ، تجرني ، يفرقني يأخذني ، يحولني . وحتى الأشياء تأخذ شكل الذات والتملك : قلبي ، روحي ، خاطري ، عشقي ، ثوبي ، صديقي ، ملاكي ، عيني ، عطري ... الخ .

تظهر المفردات الهاجس الذاتي عبر اللغة الدالة على الأنثى الكبيرة ، كما تعكس حالة الهم الفردي الذاتي الغارق في العزلة والوحدة والازنانية . تحاول أن تسقط الهاجس العلم من خلال إسقاط الهاجس الفردي الخاص ، عبر الصفات والأنماط اللغوية الدالة على الأنثى ، فهي ، عاشقة ، نقمة ، غاضبة :

نص ١ : " مريضة بالغرام أيها الرب / وأرى وجه حبيبي موشوما على مياه بحيرة قارون / ... / نقمة مثل آل موسى بين جبال التيه / ... / وحبيبي ليس بيوسف

لكنه لأمى ما بي / بيني وبينه حروب داحس والغبراء / بيني وبينه حصان
طروادة^٨

نص ٢ : " حلم يقظة أنت / لامرأة تهيم مساء مع كلبها الأتلمسي / تمضي إلى
جبال القمر لتترك / يطمس كلبها وراء أثرك الضائع / ترمم المرأة أطلال الصحراء
/ تكلل رب الحنطة والتمر / ويقتل الكلب بدماء الملوك كي يشفيها من / أطباقك
التي تتراكم في المنامات " ^٩
٤٣ - تفوق :

ندخل من باب الدلالات والذائقة الشعرية ، من خلال بعض النصوص الشعرية ،
ونأخذ مثالا على ذلك في بعض القصائد ، خاصة قصيدة يدي في أحشائي . هناك
المفردات الكثيرة في النص لشعري : الفؤاد ، والغرباء ، والأحشاء ، والصحراء ،
وتحصن الشاعر في كثير من الأحيان بالذاكرة المليئة بالموروث التاريخي
والموروث السياسي في ثقافة أكثر شمولا . تجد لونة الخيل إلى جانب طعنة
الخنجر . يلف النص غموضا سلحرا ، يفسح للفرصة واسعة للتفسيرات المتعددة
للنص المفتوح ، مع غياب الصورة الشعرية ، حيث يمكن للعشيق أن يرسم صورة
القبلة الملتهبة في الشوق والوجد والغرام ، ويمكن للصوفي أن يجعل للنص صورة
التهويم في فن الوجد والشوق كما يمكن للسياسي أن يسقط هو الآخر دلالاته النصية
على تفسيراته التاريخية ، فهو حالة النص الأنبي المفتوح الذي يفسح المجال لتعدد
التفسيرات ، ويمكن للماجن أن يجد في ذلك النص لذة حسية تعكس حالة مجونه
وهواه الحسي المادي أيضا . " صف لي طعم فؤادك في فم الأشواق / لونه
القرمزي / تعاريج الصحراء الملونة / ملميله الموصد في وجه الغرباء " ^{١٠} ما
هي دلالة هذا النص ، ما شكله ؟ ما هي أفكاره ؟ إنه يخضع للتفسيرات المتعددة في
أن واحد وفي دلالة واحدة ، فالقبلة ملتهبة بالشوق والوجد والعذوبة واللذة ، تلك التي

^٨ ص (٤٠ ، ٤١) قصيدة ، إحصاء .

^٩ ص (٥٥ ، ٥٦) قصيدة ، تشكل ضبابا .

^{١٠} ص (٥٧) قصيدة ، يدي داحل أحشائي .

توصد أبوابها في وجه من لا يعرف طعمها . وهذه القبة قد تسمى الصحراء الملونة بالعطش .

وتبدو الغيمة ملونة هي الأخرى " أرى الغيمة الملونة تتسلل خارج الفؤاد / ويد تخلعك من أحشائي / تاركة لي حفرة الغياب " ، ولقد تحولت^{١٠} الغيمة لتحل محل الصحراء ، إنه التحول في الفكر ، فالغيمة دلالة تخالف في شكلها وفي مضمونها دلالة الصحراء ، الغيمة ملونة ، والصحراء ملونة ، هل هي الرغبة في المطر والأمل ، بدل جفاف الصحراء وجنبها ، أم هي حالة لاشعورية ، وحالة وجدانية خاصة للشاعرة ، ؟ ربما كانت غير هذه وتلك . ارتبطت الصحراء الملونة مع عبارة فم الأنواق ، في حين ارتبطت الغيمة الملونة مع تسللها خارج الفؤاد . كيف كان ذلك . ماذا تقصد بفم الأنواق ، وماذا تقصد بخارج الفؤاد . علي أن أتمكن من مفردات الشاعرة وبينه النص وبينه الشاعرة أيضا . إذ ليس من المعقول أن أسقط فقط دلالاتي البيئية كمنتوق فقط . ومن ثم يوضح النص شكل الغيمة وغايتها ، فالغيمة " مطر يغسل الشفافية المعذبة / ويعيد إليك ألفة السراب " ^{١١} .

فقد وردت^{١٢} بحيرة قارون في نص سابق ^{١٣} ، كدلالة مكاتبة وزمائية ، مقترنة بل موسى وجبال التيه ، وبأضحية إبراهيم أيضا وفي حروب داحس والغبراء ، مع حصان طروادة ، كل هذه الدلالات جاءت في نص صغير وقصير في إيجاز بلاغي كثيف ومكثف . ومن هنا فاتها تبحث عن الحبيب الذي رضع الغرام بالدلم ، لاحظ هذه الصورة ، رضع الغرام ، فالرضاعة للحبيب وليس للغرام ، والغرام للقلب والروح والجسد وليست للدلم ، وكلها تريد أن تقول (ورضع الغرام دما) أو بمعنى آخر (رضع الدلم غراما) أي الحبيب هذا الذي يرضع ما تقدم ، ومع ذلك فقد امتطى هذا الحبيب " صهيل الرغبات " فالصهيل للخيل والرغبات للجسد والغرائز ، فالغرائز جامحة ثائرة هادرة كالصهيل . وقد تركها ذاك الحبيب تجلس " وحيدة ،

^{١٠} م (٦٤) قصيدة ، يد محمد إلى أحشائي .

^{١١} م (٨٠) قصيدة ، مطر الشبان .

غريبة / تخاطب غريبا / مر ذات يوم في ليلة سراب " ^{١٣} . ومنه سيظهر هذا الحبيب في موقع آخر " غريبان يتبادلان العداء والعتاب / وبينهما شيء غامض / يشبه ثمرة الحب الفج / ذاكرة ناقصة / ولمسات لم تكتمل " ^{١٤} .

٤٤ - الحبيب رجل :

الحبيب رجل مشخص بذاته ، يبدو ذلك من القراءة الأولية للنص ، تحدثه بعشق ، وتحضنه بالأم وشقاء ، وتناجيه في حب وكرامية ، يعذبها بدون رحمة ، وعندما تسقط في شباكه العابثة يجرها إلى أقصى الغرام ، كي تشاهد زيد البحر ، رأت في صوته ليلة القدر ، وفي جسده محراب ، يعشق حبيته وحياتها ، وله " نساء يبدن الوقت / وامرأة تلوي إلى فراشها / تمنحها البذرة التي تحمل ملامحك " ^{١٥} ، تحبه دون كلام ، وقلبه ينبض بها وجسده يتوق إليها ، فهو الجنون ، والحب والموت والحطام ، وتصرخ الأنوثة في تعابير واضحة ، وتحدث بجمال الأنثى النرجسية التي تعرف جمالها حق المعرفة ، فهي تتحدث لرجل يستوحش وامرأة تستأس الضياء ، ثم تأخذك التساعرة مع حبيبها الرجل لتحدث هناك عن عالم الجسد " واللذة المنقاة " ^{١٦} وربما اعترفت بضعفها الأنثوي في كثير من الأحيان " قلت لك كثيرا ، إنني أعشقتك / تظنها الفضيحة / تحسبني الملاك الطائش " ^{١٧} هذا الحديث ، للذات وللآخر الرجل المجد في روحه وجسده ودمه وعواطفه وقلبه وعقله وغرائزه ، حديث امرأة لرجل ، يتسم بالحب والعشق والوجد والهيام والشوق واللذة والروح والنفس والمقل والجسد أيضا .

^{١٣} ص (١٧) ، قصيدة ، مطر النسيان .

^{١٤} ص (٢٢) ، قصيدة ، الحاجر الرجائي .

^{١٥} ص (٨٢) ، قصيدة ، تيس دنياي .

^{١٦} ص (٧٦) ، قصيدة ، أنوثة تتحدث .

^{١٧} ص (١٠٠) ، قصيدة ، لست .

نص :

" يا من تتركني فرسة للرجبات المنطفنة / تضاعلت القلوات أملك / وما من
غيب ياخذني بعيدا عنك " ^{١٨} . " لا غيمك مطر / ولا انتظارك مرآة الحب
الخصب / الأخضر ياخذني بعيدا عنك " ^{١٩} . " أخرجني من هذا للكهف / أسد يدي
فلماذا أمسك أيها السراب " ^{٢٠} .

هذا النص يجعل القارئ في متاهة المنلول بين الرجل المخاطب بالحبيب من
جهة كترميز دلالي نصي خالص ، وبين الوطن المخاطب بالحبيب من جهة أخرى
كرمز إليه من خلال الإشارة ، ربما سيتضح ذلك من خلال نصوص أخرى في
الديوان حتى يتمكن من إيراد منلول الوطن الحبيب ، أو الحبيب الوطن .

٤٥ - الحبيب وطن :

تمضي الأيام ، وتكنس ما بينها ، وتضمد القلوب جراح بعضها البعض ، من
آثار ذكريات شلابة ومن خطيئة تتكرر وإثم لا ينتهي ، وعندما تصالحت الأيدي
فوق جبال من سحب ، كانت الشاعرة تحمل إليه النرجس ، في حين أنه كان يملأ
حقيبتها بالدبابيس التي تنفخس في يدها ، وهي تشتت طيه ، أن يتقدم خطوة كي
تتقدم هي خطوة ، وإن يكون هذا التقدم بدون ذكريات لأن هذا للتذكر ينكسي
الماضي ، والذاكرة للمرة ، وعندما نتذكر ، فإن شيئا ما ، يوجعها بل يؤلمها أيضا .
لهذا فهي راغبة في التحول عن هذا الماضي ، لعل هذا الأخير يذهب إلى الزبد ،
ولن تعود إليه إلا إذا تحول إلى ذكرى نافعة لأجل المستقبل والعبر والأمل القادمة .
وفي بعض النصوص تجد أحاديث عاشقة لوطن ، كما هو حال حديث عاشقة
لرجل ، ونقرأ هذا معها ، كما نقرأ ذاك أيضا في أن واحد ، حتى يخيّل للقارئ أن
المنلول الواحد يحمل صورتين في ذات اللفظ وهناك أمثلة كثيرة على مثل هذا
وعلى مثل ذاك . توحي إلى الطفل المشاغب في مقبل الرأس الذي اتخذ قراراته ،
فهذا الأخير ينفذ خططه في روية وثقة ، والأول يعمل بحمالة ملوثة وعناد جراح ،

^{١٨} ص (٩٤) ، قصيدة ، ترق .

^{١٩} ص (١٠٦) ، قصيدة ، فوطاح .

هذا الحبيب الذي يريق ذكريك الماضي ، ويتسأل إلى دمه مرض الحب ، فهي
تشرب من كأسه نخب الحياة ، وتشرق من عينيهِ وميض الشمس ، وتلهو معه في
لهو الأطفال ، حتى ينسى نكراه أو ذاكركه ، وحتى لا يمرض في الحب بمرض
الموت القاتل .

نص :

" غريبان يتبادلان العدا والعتب / " وكل منا يأتي بفريقه " ^{٢١} .

" أحب هذا الوطن رغم أنه ذكرى / وكل خطوة إليك جرف يطل على
الهوية " ^{٢٢} .

" حتى عندما أراك على بعد خطوتين / أو ملتصقا بشفتي / تبدو كحلم
البيضة " ^{٢٣} .

" في كتاب العشق نبض يديك / وشم ناري على جبينك / الذي لم يفطم " ^{٢٤} .
" أهان خافضة ... في مطارحات العيون والغرام / أطفال يقذفون كريات الثلج
بين الكلمات " ^{٢٥} .

إنها إشارات خجلة إلى الحبيب الذي يرمز للوطن ، أو إلى الوطن الذي يرمز
إلى الحبيب في صورة الرجل ، أو للرجل في صورة للوطن ، ويبقى المزال قائما ،
لماذا هذا الترادف المحير بين الوطن من جهة والرجل من جهة أخرى ، يبدو
الرجل الفحل هي الصورة الغالبة ، صورة الرجل القوي الخارق القدرات الذي
يسعى إلى المستحيل .

٤٦ - هيرة :

يحتار القارئ أو المتنوق لبعض نصوص الديوان أو لبعض المقاطع الشعرية .
هل كانت تحاور الشاعرة الآخر حديث امرأة لرجل ، أم حديث العاشقة لوطن ؟ .

^{٢٠} ص (١١٦) ، قصيدة ، التمسك .

^{٢١} ص (٦ ، ١١ ، ١٧ ، ٢٢) قصائد مطروقة للدلالة فقط .

^{٢٢} ص (٣١) ، قصيدة ، الغراب .

^{٢٣} ص (٤٦) ، قصيدة ، عين الماشق تلهو إليه .

^{٢٤} ص (٥٨) ، قصيدة ، إسطورتك في اليه .

اتحدثت الشاعر مع الآخر في ذات واحدة ، في شكلية الرجل أو الوطن ، فهي ترى هذا الحبيب ، وتحصى أنفاسه بمودة ، وقد ترى في نفسها ، وفي حبيبها جبال تيه ، فقد أشارت إلى جبال التيه ، وهذه دلالة ترميزية إلى صحراء سيناء وجبالها ، التي وردت في التاريخ والتاريخ الديني تحت اسم صحراء التيه ، كما أشارت إلى الرمال المتحركة من السنين ، وإلى صحراء العيث ، وهذه إشارة ترميزية أيضا إلى صحراء النقب ، والخيرات الصعبة لكل من حبيبها والآخر ، فلما الاتفاق وإما الافتراق ، فالأول يقود إلى الشوق واللقاء والحوار المجهول والمبهم والثاني يقود إلى الغامض الذي يحمل بذور العتاب والخراب . ويمكن للعاشق أن يسقط دلالاته على هذا النص كحوار رجل لأثنى أو حوار الرجل لامرأة يشقها بوجود مميت ، أو العكس ، وبالتالي يسقط هو دلالاته الذاتية الداخلية على النص . كما يمكن للسياسي هو الآخر أن يسقط دلالاته السياسية على ذات النص ، ويخرجه بصورة أخرى مختلفة ، أما أنا ففني اسقط الدلالة الوطنية ذات الأبعاد الإستراتيجية الأخرى ، وهناك أمثلة كثيرة على مثل هذه النصوص التي تثير الحيرة في ذهن المتذوق أو في ذهن المتلقي :

نص ١ : "أينا يضع الآخر / وكلتا جبال تيه / وأمواج بحر يسمير / أنفاسك أراها ... ورمال متحركة من السنين / تسحب خطوك إلى صحراء العيث / نظرتان للشوق وللوداع / حوارنا المبهم ... وفراقنا المبني على المجهول " ٢٦ .

وقد تخللت النصوص في كثير من الأحيان العبارات الزمانية والمكانية ، في تعبير تاريخي ، ستجد بعض الدلالات في إحياءات رمزية تاريخية ، ستجد بعض المقاطع مثلا ، (للكعبة ، غار حراء ، عبقر ، نوح ، بابل ، بلقيس ، الفراعنة ، صنعاء ، داود ، الطور ، ... الخ) ومن ثم تسمع إلى صوت الله . هل جاءت هذه المفردات عن طريق الداعي العفوي ؟ أم جاءت عن طريق الداعي المدروس في اللغة والشعر والإحياءات اللفظية ؟ اعتقد جزما أنها جاءت في عفوية داخلية نفسية

^{٢٦} م (٦٤) ، قصيدة ، يد تتمد إلى أحفالي .

^{٢٧} م (٧٥) ، قصيدة ، بعثك صحراء .

التعبير عن حالة الأثنى ، لو قل عن حالة المرأة العاشقة لرجل خارق أو لوطن غارق . ربما كان الهم الذاتي إلى جانب الهم الموضوعي ، كان الأول خلاصا وكان الثاني علما ، في شمولية عامة شاملة ، هذه المفردات ، غير كافية للدلالة على حبيبها حيث تتوحد معه في صوفية شعرية حاملة ، في مواجهة الآخر . تبحث مع حبيبها ذلك على اعتراف الآخرين بهذا الحب . فالاعتراف بالوطن الحبيب ، أو الحبيب الوطن ، في ترادف ثنائي يصعب فصله الآن والنص التالي هو المثال :

نص ٢ : " أود أن أأخذك بعيدا / إلى الكعبة مثلا ، / غار حراء ووادي عقر / .. / أركب مركب نوح معك / ... / أصعد إلى أنفاسك ... / في جنات بابل المعلقة / ... وحتما سيعزف داوود مزاميره / وتدعونا بلقيس إلى نبيذها من أجل عنق حار تحت شجرة مسرو / في صحراء سيناء / وعند جبل الطور الذي سمع صوت الله...^{٢٧} .

ربما كانت سفينة نوح متقوية ، لكن لماذا هذا الترميز الدلالي في هذه الفقرة بالذات ؟ وهل حقاً لجنة الدنيا أكثر من باب ، أحدهما للحرمان ، والآخر للفلكهة المرة ؟! مجرد أسئلة تترك الحيرة في الذهن عن مقاصد الشاعرة وعن رموزها ، وقاموسها الشعري الدلالي ، للتفصيل على اليفسة ، الشجرة التي أنثرت فلكهة كل هذه الأسئلة لا أجوبة عليها إلا في ذهن الشاعرة ، لا بد من قراءة بينتها الداخلية والنفسية مع محاولة الولوج إلى البيئة الأكثر وضوحا ، فالدلالات ، تعني العشق الذاتي المسجد ، كما قد تعني في ذات الوقت العشق الصوفي الشعري للوطن الأكثر شمولاً وحرية ، فثمر الفلكهة يعني الولادة الطبيعية ، كما يعني الولادة المجازية في نفس الوقت والمستوى وما على المتذوق إلا الاختيار للبيئة التي يسقط عليها الدلالات .

نص ٣ : " للجنة بليان / باب الفلكهة المرة / وباب الحرمان / سفينة نوح متقوية وحذاء المسائر مبلل بحياة الناجين / في ملاذ الملكوت الطائر . / سفينة نوح ترحل ببنيها " .

^{٢٧} ص (١٠٩) ، قصيدة ، لمينة ...

"لست حزينة / وعيناي تنظران إلى اليبسة / مبصرة التفاصيل . غير أنها
 نظرة الغريب للغريب / شجرة للترحال أثمرت فلكهة / لها لون البحر وطعم الهواء
 / ولا تثبت في هذه اليبسة / عبرت أرضي الغريبة / غريبة .."
 "الماء العذب يغسل أصباغ الوجه / وعمرنا من الكلمات والأحلام الطائشة لنني
 اسمع صوت / الأسلاف الذين / مرو من هنا ذات ... /"^{٢٨} .

تفرح الشاعرة وهي ترى التفاصيل على اليبسة ، بدلا من الأحلام الطائشة ،
 وقد تربط بين هذه الأخيرة من جهة ، والطفل الذي يشاغب من جهة أخرى في نص
 سابق ، كما يمكن الربط بين اللغمة والمطر التي تغسل أصباغ الوجه ، والماء
 العذب الذي يغسل أصباغ الوجه أيضا ، ربما عادت الشاعرة إلى الأرض التي
 غابت عنها طويلا ، أو غابت عنها بعيدا وعندما مرت فيها سمعت أصوات الأجداد
 القدماء الذي يحتضنهم هذا الوطن الحبيب .

٤٧ - تعليق فني :

١ - تميزت القصائد بمفردات شعرية خاصة بالشاعرة ، وبصور ذاتية لم يسبقها
 إليها أحد من قبل ، كانت الصور حديثة غير متكررة سابقا ، أي أنها لم تقم باستعارة
 صور وتشبيهات الآخرين ، في الشعر القديم والشعر الحديث ، إذ ما زال الجواهري
 يستحضر صور الشعر القديم في أشعاره الحديثة العصرية ، قد يستعير صورة
 الفارس المقاتل في عصر غلبت فيه الحرب النترونية على الحروب التقليدية ، ولم
 يكن هذا قصورا من الشاعر ، بل كان القصور من الشاعر ، إذ لم تمكنه ملكته
 الشعرية من إبداع الصور الجديدة . وهذه ميزة للشاعرة طيبة خميس ، دون سواها،
 فإن اتسمت هذه الصور في بعض الأحيان بعدم الوضوح ، فإن الأمر في بدايات
 مدرسة شعرية خاصة لا بد وأن تتبلور في المستقبل على يدها أو على إقلام الشعراء
 الآخرين .

٢ - اللغة : كانت اللغة بسيطة ومعبرة عن ذاتها في عفوية دالة ، وقد استخدمت
 في كثير من الأحيان صيغة فعل المضارع الدال على الأنا للدلالة الكبيرة البارزة ،

^{٢٨} ص (١٢٧ ، ١٢٩) قصيدة ، العابر صوت .

بحيث يجعل من الآخرين ينفرون من القراءة ، الأولى للعمل . وما إن تخلص من فعل المضارع الدال على الذات ، حتى تدخل في ياء المتكلم ، أو ياء المؤنثة المخاطبة للذات ، في عفوان طاع قائل للنص في بعض الأحيان ، هذا العفوان هو الذي يحتاجه الشاعر كي يرفع من سوية شعره وذاته عند الآخرين . مثل الحالة هذه، كان المتنبى واحدا من الشعراء الذين طغت عليهم هذه اللغة ، وهي ليست جديدة في الشعر وليمت قديمة أيضا .

٣ - الإسقاط : حاولت^٥ الشعارة الولوج إلى أعماق التاريخ ، كما حاولت^٥ الولوج إلى أعماق الذات البشرية ، ذاتها وذات الآخرين ، وغاصت في التحليل النفسي الداخلي ، كما غاصت في أعماقها الداخلية السحيقة ، لدرجة الذوبان هناك ، ومن ثم طغت بعض الجمل وبعض الصور هلوسة لفظية ، كما بدت العبارات غير مفهومة . ما لم يصل القارئ أو الناقد أو المتذوق إلى قاموس الشعارة الذاتية ودلالاتها الخلسة ، ليصل فيما بعد إلى دلالات عملة أكثر شمولا وأكثر عمقا . ومن خلال أعماق التاريخ ولجت هي الأخرى إلى الجغرافية للتاريخية والجغرافية السياسية ، وقد أفلحت^٥ كل الحالات في إسقاطاتها التاريخية على الواقع ، دلالة على عمق الثقافة وشمولها ، ونجحت^٥ في التوظيف التاريخي لصالح الشعر وصوره ودلالاته .

٤ - الهاجس : ترادف^٥ الهم الفردي الذاتي الآتي ، مع الهاجس الجماعي السرمدى ، في إيقاع تناغم بين هاجس الذات من جهة والوطن من الجهة الأخرى ، حتى يصعب على القارئ والمتذوق أن يجزم بدقة فيما إذا كانت تخاطب الرجل أم الوطن ، وفيما إذا كانت تخاطب ذاتها أم تخاطب وطنها ، وفي حب نرجسي ، هذه الحيرة التي تركها النص هو الآخر يعبر عن حالة إبداع جديد . لأن العمل الفني الجيد ، هو الذي يترك انفعالات واسقاطات متباينة تبعا للذات الناظرة ، إنه اللون الطيف .

٥ - المفردات : ترادفت^٥ المفردات كما تعلقست في ذات الوقت ، الأمر الذي منح التنوع في الديوان لجهة الشكل ولجهة المضمون ، ولجهة دلالة المفردة ذاتها مع ارتباطها في مفهومها الجديد ، فالخيمة ، أخذت صورة متنوعة ، وكذلك المطر ،

وكذلك الأرض ، وبقية المفردات النصية الأخرى ، ولم يكن من سبب لهذا الترادف أو لهذا التضاد ، ويمكن أن نرده إلى حالة المغوية في الشعر أو اللاشعورية فيه ، ويمكن أن نورد حالة واحدة في هذا السياق وهي (الغياب والسراب) ترافقت مفردة السراب والغياب في النص ، وفي مواقع كثيرة في الديوان ، وفي كل مرة يعطي الترادف شكلا جديدا وصورة شعرية جديدة دون أن يؤثر على تكرار المفردات . السراب يعني ، الصحراء والعطش والرمال والظما ، والشمس الحارقة وخداع الناظر والوهم . في حين يعني الغياب ، عدم الوجود أو التواجد ، ومعاكس للحضور ، وغياب الذات أو الآخر ، كما يعني الذهاب والهزيمة والقهر وانعدام الشخصية وانعدام الوزن ، وغياب الذات . كان السراب غيابا من حيث النتيجة ومن حيث الواقع والفعل والمحلول .

٤٨ - الخاتمة :

اعتمدت في قراءة هذا الديوان ، وفي مجمل القراءة تلك ، على المنهج الذاتي ، في نقد جماليات الشعر كما جاء في الفصل الثاني من هذه القراءة ، ويتوجب على التذكير أن هذا المنهج ذاتي ومطلق يعتمد على بيئة النص فقط ، مع محاولة الولوج من خلال بيئة النص ، إلى بيئة الشاعرة المبدعة وذلك بعد الاعتماد على بينتي الذاتية لفهم بعض الدلالات والاستقاطات والرميزات والصور الشعرية . وعلى الاعتراف ثانيا ، بأن هذه القراءة مبتكرة ، من قبلي على الأقل ، وأنها خارجة عن المدارس النقدية والأكاديمية ، وهذا النقص مني ، بجهلي في المدارس النقدية ، قبل محاولة الهجوم عليها أو انتقادها ، ربما ثار البنيويون علي ينعون على هذه القراءة بالقول بخروجها البنيوي ، أقول لهم وللجميع ، عن هذه القراءة في الشعر ، قائمة على عنصر التنوq الإبداعي والنقدي ، ولم تكن قائمة على المنهجية في النقد الأدبي التي يزعمون امتلاكها . وأرغب في التأكيد ، ثالثا وأخيرا ، إن الأخطاء واردة فيها ، أي في العمل ، كما أن الصواب وارد أيضا ، وعلى الآخرين جميعا ، تقبل الصواب في هذا العمل والإشارة إلى الأخطاء الواردة فيه ، إنها بداية النظرة الخاصة في النقد الأدبي ، وعلي أن أطلق شرارها .

الفصل الخامس : نص تطبيقي (٤)

(ليلي بلا عشق) - شوقي بغدادي

@ " ... مع تقدم العمر يشعر الإنسان ويدرك أن منشاء هو المأوى !! كأنه يعيد دورة الحياة ، إنه يقابل بعالم جديد يبدو لأول وهلة أنه ليس عالمه ، لا يكفي أن تفهم عالما ما حتى يصبح عالمك الذي يخصك إن المعاشاة أعمق من ذلك ، نحن نتجه إلى عالم جديد ،...، إن الإنسان كلما تقدم في العمر ، يتذكر طفولته أكثر ، ويستعيد تفاصيل كان يخيّل إليه أنها اندثرت ، لأن الفترة التي عاشها ، حياة كاملة غير مرسومة " .

نجيب محفوظ

جمال الغيطلي - نجيب محفوظ يتذكر

@ " ... رغم وثوق زوج زليخا من خداع زوجته له ، اكتفى بالقول (يوسف أيها الصديق اعرض عن هذا ..) نلاحظ هنا انعدام اللغيرة يصعب تصويره في قصة شخصياتها عربية وهو انعدام مقلق ، حاول بعضهم تفسيره علميا ، فمصر حيث يجري الحادث ، تقع ، كما هو مفروض ، تحت برج الجوزاء . وهذا يعني فيما يعنيه فقدان اللغيرة عند ساكنيها ، وكان يكفي أن نرى أي حيز كبير يشغله موضوع اللغيرة في قواميس الحب العربي . "

طاهر لبيب

سوسيولوجية الغزل العربي

ت : حافظ الجمالي

@ " ... علاقة جنسية ، حيوية وعميقة ، تقوم بين من يكتب سفر خلاصه بدمه ومن يكتب من أجل الخلاص ، أسفارا بقلمه . أحدهما يدعو إلى تجسيد الرؤية ويمتطي صهوة الحلم مدخلا لتغيير الواقع ، ويختط طرقا يدعو إلى السير فيها . والآخر يجعل من اقتحام عالم الرؤية والحلم ومن سلوك تلك الطريق أمرا ممكنا وبتناول المجتهد .. "

علي عقلة عرسلان - المقاومة في الأدب

٤٩ - ديوان والمجموعة :

ليلي بلا عشاق ، ديوان شعر ، أو مجموعة شعرية . ما هو الفرق ؟! يبدو أنه لا فرق لأول وهلة على الصعيد الفني ، إذ أن المجموعة الشعرية هي ديوان شعر ، والعكس صحيح أيضاً . إلا أن إمعان النظر في هذا الأمر يجعل الحالة أكثر صعوبة ، يتماصك الديوان حسب رأينا بخيط خفي غير منظور ، ويشكل هذا الخيط الحامل الكامل للديوان أو لمجموعة القصائد ، في كل واحد . قد يكون الحامل وطنياً أو قومياً ، كما قد يكون الحامل في الديوان العطفة الجياشة تجاه المرأة أو تجاه الأئمة ، كما قد يكون إنسانياً أو في الفكر الإنساني على عموم اللفظ ، أو غير هذا وغير ذلك . يشكل الديوان الشعري في بعض الأحيان فكراً فلسفياً خالصاً كما يشكل في الأحيان الأخرى حالة صوفية كما هي حال شعر ابن الفارض لجهة التصوف ، أو شعر أبو العلاء المعري لجهة الفكر الفلسفي مثلاً . وربما كان الحامل سياسياً ، كما هي حال أشعار محمود درويش كما قد يكون الحامل ثنائي الدلالة في ثنائية متلازمة ، وطن / امرأة . أو وطن / رجل أو غير ذلك من الثنائية المتزاوجة . في حين أن المجموعة الشعرية لا تشكل الديوان الشعري ، لأن الأولى لا رابط بينها في حين الثانية (الديوان) هناك الرابط أو كما أسلفنا ، هناك الحامل ، فالمجموعة الشعرية تشكل ديواناً إذا كانت ذات رابطة مهما كانت هذه الرابطة واهية أو خفية . أي أنه ليس بالضرورة وجود الارتباط بين موضوعات المجموعة الشعرية منذ البداية وحتى النهاية .

هذه وجهة نظرنا ، يتوجب احترامها ومناقشتها بموضوعية . ربما كان لديك الرأي الآخر ، أو وجهة النظر الأخرى ، ومن الواجب علينا احترامها أيضاً ، وربما كانت وجهة نظرك هذه أقرب إلى الحقيقة ، أو هي للحقيقة ذاتها ، عندها علينا التسليم بها ، مادامت الحجة مقنعة . وعليه فإن ليلي بلا عشاق ، هي ديوان الشعر ، وهي المجموعة الشعرية في آن واحد ، وذلك لوجود الحامل الذاتي الذي يقوم عليه الشعر في ذلك الديوان ، قد نتفق في الرأي وقد نختلف إلا أنه في

الحالتين، لابد من تحديد المسار بعد هذا القول ، ولابد من القول إن الاختلاف في وجهات النظر لا يفسد للود قضية .

إن أحسن مقمة للنقد ، الدخول بالنقد ذاته ، لم أقرأ وهذا تقصير مني ، في أي الأزمنة ، عن فلسفة للشعر ، أي محاولة للجواب عن عدة أسئلة حوله ، والمسؤال الأكبر هو لماذا الشعر ، ولماذا الشاعر ؟! وكيف يكون الشعر ؟ وكيف يكون الشاعر ؟ إلى أن قرأت ديوان ليلى بلا عشاق للشاعر شوقي بغدادي ، وقد مضى على صدوره ربع قرن على وجه التقريب ، وبعد هذه المدة من الزمن ؟ هل بقيت وجهة نظر الشاعر عن الشعر ، ذاتها ؟ وهل مازال يحب ليلى ، التي عاشت وتعيش بدون عشاق ، بذات الدرجة التي كان يحبها بها في نفسه وفي روحه ؟ أم حلت ليلى أخرى في روحه وفي قلبه وفي وجدانه ؟ ما الذي تغير مع الزمن ؟ للسير نحو الأفضل هذا التغيير ، أم نحو الأكثر انحداراً ؟ أما زالت تنقص الشاعر بعض الشراسة والحماسة والصفافة :

" وتتقصني الشراسة والصفافة / وتعطي في الحب تعوزه الحماسة / في العالم المجنون شيء لا يصدق / كل الأكليل المهيبة في الجنابة / كانت من القلة / ولدن تهيئنا ليوم العرس / لم يخل السلة / أخنوك واغتصبوك / ثم رموك في عجلة / لم ينتبه غير العريس مداريا خجله / الزفة انطلقت^١ كما بدأت^٢ / وعلى الطبول تكاثرت الجبناء والجهلة ... " ^١

هل نتفق مع الشاعر في هذا الرأي ، أم نختلف معه ؟ وهل كان الرأي صالحا في مكان وزمان قول القصيدة فقط ؟ . في محاولة الجواب على هذه الأسئلة وسواها يقودنا بغدادي إلى فلسفة خاصة في الشعر ، وفي الشاعر ، وفي القول وفي الفعل .

٥٠ . فلسفة الشعر :

منذ نهاية عصر المعري ، الذي وصفوه في الأدب القديم بأنه ، شاعر الفلاحة وفيلسوف الشعراء ، منذ ذلك الحين حتى تاريخه ، لم يرقم الأدب بصمد علمي ، بمحاولة فلسفة الشعر في النصوص الشعرية ، في شروحها وفي التطبيق عليها

^١ ص (١٣٢) من الديوان .

(بعض العلم جاهل) حسب تعبير بغداددي ، ربما كانت عبارة فلسفة الشعر التي أحاول أن أستخدمها الآن ، ربما كانت عبارة غامضة ، وغير واضحة المعالم أو الحدود ، كما تحتاج إلى المزيد من التوضيح على الأقل من قبلي ، لهذا أبادر القول، بأن محاولة الجواب على السؤال التالي ، أو على الأسئلة التالية : لماذا نكتب الشعر؟ وكيف نكتبه؟ ولمن نكتبه؟ من هو الشاعر؟ إلى آخر هذه الأسئلة . إن محاولة الجواب هي محاولة لوضع نظرة فلسفية في الشعر عامة .

حاول شوقي بغداددي أن يضع جوابه على هذه الأسئلة المفترضة ، في مقدمة ديوانه الآف الذكر . وقد نختلف معه حول هذه الأجوبة ، وقد نتفق معه أيضا ، إلا أنها في الحالتين هي محاولة من قبله يجب احترامها وتقديرها على أنها محاولة في كل الأحوال .

فلسفة الشعر ، عبارة غامضة ، تحتاج لمزيد من التوضيح والترتيب ، من الناحية الفنية على الأقل ، على اعتبار هناك من يروج لمقولة فلسفة التاريخ ، أو فلسفة القاتون ، أو فلسفة التربية ، أو بمعنى أكثر شمولاً حيث يوجد فلسفة للعلوم ، توجد فلسفة للشعر أيضا ، وعلى ذات القياس وتبعا للنظرية الذاتية في النقد التي أتينا عليها أقول أنه لكل شاعر مفرداته وفلسفته الخاصة في الشعر ، وذلك تبعا لوجود الأجوبة الغائبة ، التي يفترض النص الجواب عليها في اللفظ أو في الفحوى، أو تبعا للجواب الذاتي ، وفي الترجمة الفعلية للقول الذاتي ، إلى عمل حقيقي صادق وفعال عند الآخرين .

وفي محاولة من شوقي بغداددي ، للجواب على هذه الأسئلة ، في القول أو في الفعل ، والقول هنا قد يكون مكتوبا أو مسموعا ، أو منظورا في الصورة ويتداخل القول والفعل في جواب علم وشامل ، وعليه فإن فلسفة الشعر تختلف من شاعر إلى آخر ، ومن متذوق إلى متذوق آخر ، ويمكن لصاحب الفلسفة تلك أن يعيد النظر فيها في مراحل زمنية أو مكانية تبعا لتطور حالته الذهنية والفكرية والغائية الكبرى من الوجود الكلي . لهذا فإن فلسفة بغداددي هذه ليست ملزمة لي ، كما أنها ليست ملزمة لك ، وليست ملزمة لبغداددي نفسه في بعض المراحل الأخرى من تجربته

الشعرية ، أو من حيلته الفكرية ، وربما تطور في ذلك الآن ، إلا أن الحديث في هذا الموضوع حول الديوان الشعري فقط دون الدخول إلى أعماله الإبداعية الأخرى ، ودون محاولة دراسة تحولاته الفكرية والفنية . ربما أجد الفرصة مناسبة لقراءة هذا الجانب لديه في وقت لاحق ، وربما وجد بعض الآخرين بأن هذه الدراسة جديرة باهتمامه ويعمد إلى تقديم العمل اللازم حولها .

أرغب في التأكيد أنه لا يوجد أي صلة شخصية بيني وبين شوقي بغدادي وأن هذه ، القراءة ، نافذة إلى ديوانه أو خارجه من ديوانه فقط ، دون محاولة لربط بعض أعماله الأخرى بالقراءة هذه ، ودون محاولة البحث عن ذاتية الشاعر من حياته الفكرية ، فقط كان اعتمادي على بيئة الديوان ذاته أولاً ومن ثم الولوج إلى بينته التي أدت لكتابة هذا الديوان .

٥١ - الشعر والشاعر :

" .. الشعر لعبة مسلية ، تنتهي بلعبة خطيرة ، يكاد أن يدفع الشاعر حياته ثمناً لها ، وعندما يصبح الشعر قضية حياة أو موت ، في هذه الحالة فقط يبدأ الإنسان حياته مع الشعر حقاً ، ومن دون هذا الشعور الكامح بالحياة أو الموت تبقى مخنوعين ، في البدء كان الخطر امرأة لامست جسدها الدافئ الممخلي ، وشعرت لأول مرة أن هناك لذة تعادل لذة الشعر . وعندما كنا نرمي الحجارة ، غير مصدقين أن الموت ممكن ، عندها لم يعد الشعر لعبة مسلية ، بل صار الشعر احتراقاً ، يكل ويحرق صاحبه قبل كل شيء ، ويطمح الشعر والشاعر محاربة فساد العالم كله ، فالشعر متعة ، وهذه المتعة ليست في السجن أو المطاردة أو الخوف ، أو الاعتزاز ، وكلها جاءت بسبب الشعر ، إنما المتعة في النشوة العجيبة بالشعر ذاته ، إنه هو الحياة ، أو أن الحياة مرتبطة به

... الشعر نسمة الروح الطليقة ،

هو مغامرة في أزقة الحي الحاشد بالبشر ، وفي شوارع حاملة الصخب ، وهذه المغامرة في الحقيقة ، لا تكون إلا مع الجماهير ، ومع الجماعة ، وبدون ذلك ، تصبح هذه المغامرة ، نوعاً من الاستعلاء ، أو نوعاً من الغرور ، كل قصيدة ذات

حديث ، مع التعبير واللفظ من ناحية أولى ، ومع الجماهير من ناحية ثانية ، والتجديد يدخل في مجال الحد الأول ، وخير مكافأة هي اعتراف الناس . إن ما ينشر ليس هو الأجل ، وما يحجب ليس هو الأردأ . الحكم للأجيال ، والحكم للتاريخ ، الأشجار تموت وبقية ، كذلك الشاعر . النشوة الكبرى أن يجد الشاعر القدرة على أن يقول لا... في وجه المد الطالع في القصوة وفي الفساد ، والقدرة والتفاهة .

الشعر ضرورة ... "

هذا القول ، للشاعر شوقي بغدادي ، من مقدمة ديوانه " ليلى بلا عشاق " تم الاقتباس في إيجاز شديد ، ويتصرف أمين حتى لدقة اللفظ ، مؤرخة هذه المقدمة في ١٩٧٩ / ٧ / ١ ، هذه هي فلسفة الشعر لديه ، وهذا هو الشاعر في رأيه ، آنذاك . هل بقي أمينا لهذه الفلسفة أو لهذا الرأي ؟ إن الجواب في قراءة أخرى غير هذه للقراءة .

٥٢ - ليلى وطن :

كل الدروب تؤدي أو تقضي إلى ليلى ، تلك التي تعتصب في ليلة عرسها ، تلك التي تحتاج إلى من يتغزل بها بلغة جديدة ، غير تلك التي تجنت عليها ، وهي التي تريد اللغة الشرسة المجنونة ، اللغة التي فيها الحماسة وغيرها الصفاقة ، تلك اللغة التي لا تحتاج إلى التهذيب أو التجميل ، لا بد من العمل كي نرى ليلى هذه ، وبدون العمل والفكر ، لن نجدها ، ولن نصل إليها ، فالعشق وحده لا يوصل إليها ، كذلك العقل لا يؤدي هو الآخر إليها ، لا بد من العقل والعشق في آن واحد .

" أواه سيدتي / لو أن العشق يشفع / غير أن العشق يحتاج إلى لغة جديدة / لغتي مدجنة / وهاأنذا أكرر / ما ترده الإذاعة والجريدة / صعب رضاك علي ، أعرف محنتي / لغتي مهذبة ... " ^٢

استمر في القراءة حتى نهاية القصيدة ، أجد ياء المتكلم في تتابع مستمر ، وتسلسل عفوي عام في مفرداته من خلال بعض المفردات ، (سيدتي ، لغتي ، محنتي ، صدري ، عيوني ، بلبي ، جيبني ، قلبي ، رنتي ، تبغي ، كاسي ، عرسي ،

^٢ ص (١٣٤) من الديوان .

قبري) لقد بدأت هذه المفردات بلغتي أولاً ، بعد مخاطبة سيديتي ، وانتهت إلى مفردة ، قبري أخيراً ، فهل من دلالة في هذا ؟! وهل هي دلالة عفوية أم دلالة مقصودة ؟ أعتقد جازماً أنها دلالة غير مقصودة ، أي أنها دلالة عفوية لا شعورية ، يخزنها العقل الباطن للناصر في اللاوعي الإرادي . وكان في أصله القول التالي : عن اللغة التي تصاحب عشق ليلى ، تبدأ بغزل العيون والإعجاب ، وتكون النهاية إلى القبر لا محالة ، أي العشق في هذه الحالة يصاحبه الموت والقبر ، ونحن نقول : لماذا كل هذا الاتكسار ؟ ربما نقود هذه اللغة صاحبها إلى الحياة والنصر مثلاً . ستجد مثل هذه الباء والألفاظ الدالة على الأنا الكبيرة عند ظبية خميس ، ارتبط العشق بالأسماء الأخرى المعرفة بال التعريف ، مثل العشق ، الحب ، العرس ، من ناحية ، كما ارتبط بذلك من ناحية أخرى مثل الشراسة والحماسة والصفقة والإذاعة، الجريدة ، السفلة ، القتلة ، الجهلة ، ومن ناحية ثالثة ، الوباء ، الجبناء ، للهباب ، الغثيان ، وارتبطت بعض هذه الصفات بالقتلة ، كما ارتبطت في بعضها الآخر بالجهلة ، والبعض الثالث منها كان ارتباطه في الجنون ، والصفات الأخرى ارتبطت بالمصنوع .

" وفي أي هاوية يغيب الفجر / والطير المبشر والقوافي / يا أيها المنفي / كل بيوتنا صارت منافي / وأنا أهزك كي تفيق / فمن يندق على جداري . / صوت بعيد من أقاصي الأرض يأتيني / وأنت إلى جواربي . / وعلى جدار السجن / تحتك الأظافر في انتظاري .. سادق فاسمعي / لقد طلع القمر ... / لقد وقف المطر ... / لقد رق الحجر ... / سادق كالمجنون أجراس المحطة للسفر / فأتنا وحيد / والرياح تكتمس الدنيا / وتقتلع الشجر ... / لا بد تعبر من هنا يوماً فموعنا قدر "

ربما وجدت بعض التشابه (الرياح تكتمس الدنيا) عند شوقي بغدادي ، في حين أن (تكتمس الأيالم ما بينها ..) فقط كان التشابه عفوي ، ورغبت في الإشارة إلى ذلك من حيث الصورة الشعرية ، ربما كان الاهتمام الموضوعي المخزن في اللاشعور ، واحداً وجاد بهذه الصورة المتقاربة في اللفظ وفي الفحوى مع ظبية خميس .

بدأت الصور الشعرية صارخة برائحة الوطن وعبق الذلّة ، وتكاد أن تكون تلك الصرخة جارحة في المقطع الواحد . وارتبطت العفوية بدلالة اللاشعور ، وظهر اللاشعور جليا ، والموسيقى الداخلية للنص طاغية ، بدون افتعال أو قصديّة أو جبريّة ، نقرأ النص بشغف ، في صيغة الحالم الذاهل ، وتبقى مشدودا إليه في نفس قصير ومشدود إلى النهاية ، نقرأ وكذلك نسمع ، أو نسمع وكذلك نقرأ ، وربما كانت حالة السماع إلى النص أفضل من حالة القراءة ، لأن الصوت المعبر ، يعطي الرمز حقه ، ويعطي الدلالة وضوحها كما يوقع أثر الموسيقى الداخلية على المتلقي ، وبهذا فقط ، تظهر الصورة الشعرية في النص مجسدة محسوسة ، في تجانس فريد من نوعه وفي شكله .

لاحظ بعض مفردات النص : القمر ، المطر ، الحجر ، السفر ، القدر ، القمر قاد إلى القدر عبر سلسلة من الصور والأسماء والصفات . ستجد بعض الأفعال كمفردات أخرى ، تكتس ، تقطع ، تعبر ، طلع ، رق ، وقف . هذه الأفعال المرتبطة بأسماء دالة على موضوعها بمفردها دون حجة للتوضيح ، مثل : الرياح ، الأجراس ، العبور ، السفر ، وأخيرا الجنون .

هذه ليلى ، ليلى الوطن ، الذي ينفي الأبناء والأبناء ، الوطن الذي جعل من البيوت المسجون والمنافي ، هذا الوطن الذي يهزه الشاعر ، وهذه ليلى التي تبحث عنه ، والشاعر والوطن والمنافي والمسجون ، الجميع يبحث عن ليلى . ليلى وطن ، حركة القطار الصاخب ، موج البحر الهادر ، ليلى قدر ، ليلى وطن .

٥٣ - عشاق ثوار :

من المفيد أن نقدم نصا صغيرا أو قصيرا من قصيدة (ليلة بلا عشاق) ومن ثم يمكن بالدلالة النصية ، أن نوقع اسقاطا ، أو اسقاطات متعددة من خلال اقتطاع جزئي ، دون أن نفعل القصيدة بالكامل ، مع ذلك فإن هذه الدلالة غير كافية لجهة الإيضاح أم لجهة التحليل ، كما أن الفحوى والمضمون من جهة والشكل واللفظ من جهة أخرى ، يدلان الدلالة القاطعة على العشاق ، وعلى هويتهم الذاتية أيضا .

فالقراءة النصية توضح بعض المعالم ، مع الأخذ بعين الاعتبار الحالة العفوية قبل الأخذ في الحالة القصصية ، فالوطن الهاجس الأول في المجموعة كلها ، الوطن هاجس صارخ في القصيدة التي حملت اسم الديوان ، أو اسم المجموعة الشعرية ، هذه الوطنية الصارخة ، هي الأخرى لم تخرج عن المألوف الإنساني العلم ، في كل زمان ومكان ، وتتألف الفكرة في جزالة صارخة ودالة بعنفوان اللفظ والقول والإيقاع الموسيقي الصارخ ، بثورة على التشويه والتزوير والتبريرات ذات الطابع المزيج تحت مقولة الصديق اللود ، لهذا يحذر الشاعر من مثل هذه العلاقات الزائفة المارقة :

" .. باسم السنابل يقتلونك / فقتبه / إن الحقول عدوة والقمح واغل / باسم الورود يعذبونك / فاحترس / إن الزهور تلوثت / والعطر قاتل / باسم النجوم يكبلونك .. / فاتطلق / الأرض واسعة / وبعض العلم جاهل / باسم العروبة يطردونك / فالتصق بالأرض / كن مغزى الجذور / وكن ينابيع الجداول . / باسم الطفولة ينهشونك / كن ابن حنرا إذا ابتسموا / وعض على الأسفل / انظر إلى الدم في اليدين / ولا ترى الدمع المختل . / هذي خيلك في مهب الريح شاهدة / وتلك هي القوافل " .^٤

هل يحتاج هذا النص إلى الإيضاح في لفظه أو في شكله الفني أو في فحواه ومضمونه . أعتقد أن النص دال في لفته وجزالته ، واضح في مضمونه وفحواه ، عنفوان الكلمة وجزالة وبلاغة القول في تصعيد داخلي للنص وللشاعر في أن واحد ومع ذلك لابد من تسليط الضوء على الواقعة ، على النص ، من خلال بعض المفردات ، (يقتلونك ، يعذبونك ، يكبلونك ، يطردونك ، ينهشونك) الأفعال المضارعة على جمع الفاعلين ، وعلى كاف المخاطب ، من أصل ثلاثي ، (قتل ، عذب ، كبل ، نهش) في وزن واحد وكاف واحدة ، وجمع فاعلين . بملاحظة الأفعال المضارعة الدالة على دلالات أخرى ، ومع ترادف أفعال الأمر (انتبه ، احترس ، انطلق ، التصق ، احذر ، انظر) ولابد من قراءة النص بجمالية شعرية

^٤ ص (١٢٩) ، من الموان .

أخرى ، للورد ، السنبال ، النجوم ، العروبة ، للجدول ، مستجد هذه الأسماء الأخيرة، تقابل أفعال ، العذاب ، والقتل ، والتكبير ، والطرء ، والطفولة ، والنهش .
ومن الصور الشعرية القديمة والحديثة في آن :

- " باسم النجوم يكبلونك " هذه الصورة الحديثة " تكبير النجوم " تشابه صورة شعرية قديمة للشاعر امرئ القيس : فيالك من ليل كل نجومه / بكل مغار القتل
شدت بيذبل / كل للثريا علفت من مصلعها / بأمراس كتان إلى صم جندل "

- الصورة الثانية الحديثة " انطلق / الأرض واسعة " وهذه تشابه صورة شعرية

قديمة للشاعر العربي القديم ، للشاعر الشنفرى ، في لامية العرب حيث يقول :
وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى / وفيها لمن خاف القلى متعزل / لعمرك
ما في الأرض ضيق على امرئ / سرى راغبا لو راها وهو يعقل .

ربما تأرجح بغدادى في توجيه ارشاداته لعاشق ليلى ، فمرة يقول له انطلق الأرض واسعة ومرة أخرى يقول له (التصق بالأرض) هذا يشابه حالة التضاد التي عاشتها للشاعرة ظبية خميس أيضا في التضاد والتعكس ، وفي المعاملات التي لا تهدأ ، وهناك السنبال والقمح والحقل مقابل العوض والتعذيب ، كذلك الحذر والانتباه والاحتراس ، مقابل النهش والمخافة والتكبير ، والريح والخيام والقوافل ، مقابل الجذور والاتساق والأرض ، والجهل مقابل العلم ، وما إلى ذلك .

٥٤ - نصوص مختارة :

أشير إلى أن الشاعر هو الآخر لم يخرج عن نزعة الفردية ، كما أنه لم يخرج عن موروثة الثقافي ، أو نزعة الثقافية والفكرية ، يعيش الشاعر الوطن في توحده خالص معه ، في صوفية وطنية أيضا ، وذلك حسب النص الوارد في الديوان ، يعيش حالة الوجد الصوفي من نوع خاص ، يتعلق بحالته الفردية والذاتية ، وعليه أن يتوحد مع أماله وآلامه ، وحزره أيضا ، بدلالة شاعرية صوفية وفكرية ، في إسقاطات سياسية دالة في عالم الدال والمدلول ، وربما كان ذلك من خلال أفكار سياسية ذات التوجه الإيمتراكي الخالص في ذلك الحين ، أو هكذا يبدو من خلال

نصوص الديوان ، ظهر الهم الإنساني في نزعة أممية شاملة للوطن والقوم والقراب والذات وربما شملت الآخر أيضا ، حيث يقول :

" لو كنت هنديا .. لو كنت زنجيا .. / أو كنت من طهران ... / لا فرق .. / أن
أكون إلى يسارك أو يمينك ... / فاللحم أحمر في الصحون / واللحم أحمر في الشطايا
/ واللحم فخر المادة / اللحم يبيكي / والشهية واحدة " °

كان النص واضحا ، والهجس الفردي الذاتي صارخا ، والعشاق ثوارا ، وليلي
امراة ووطنا ، والشاعر ناصحا في حين ، وبكيا في بعض الأحيان الأخرى ،
وثائرا ومقاتلا في نصوص الديوان عندما يعبر عن حالة تصعيده الداخلي الذاتي ،
بدون موارد ، كان هاجس الشاعر وطنيا ، وكنت ليلي وطنا ، وكان الثوار جنودا ،
والعشاق مقاتلين في شراسة وصفاقة وحماسة عند حب ليلي . هؤلاء لا فرق لديهم
من اليمين إلى اليسار ، من الليل إلى النهار ، لا فرق هناك بين الأقوام ، في نظرة
شمولية أكثر اتساعا ، ولا تمييز بين العشاق في كل زمان ومكان ، فالدم أحمر ،
واللحم أحمر ، والثورة حمراء ، والنضال له السمة الواحدة في كل الشعوب والأمم ،
والظلم له اللون الواحد في كل الأزمنة والأمكنة في اليمين وفي اليسار ، في الشرق
وفي الغرب . في إطار إنساني شامل وعلم ، لقضية وطنية ذات الأبعاد الكبرى .

فهل من عشاق ليلي على هذا الأساس ؟ وهل يعقل أن تبقى ليلي هذه بدون
عشاق فتعالوا نعشق ليلي جميعا .

•• نص ١ :

" لم يبق سوى الأطفال لهذا الحب / فكل العشاق اليوم عصافير / والمحبة
مفردة في نزوة جبل عال / تبكي جثث الأطفال / والزقزقة الواصلة إليها / حشجة
وسعال / ... / فارجني يا رب صغيرا / كي ألتكر حب فلسطين ... / من يملك
عينين يبصرني / ومن يملك قنمين / يتبعني " °

° من (١٣١) ، من الديوان .

° من () ، من الديوان .

يبدو من هذا النص أن الحب والعشق للوطن في شمولية أوسع / وربما حدد في هوية هذا الوطن " حب فلسطين بالذات ، ولم يكن هذا النص في إشارة غلمضة أو في ترميز دلالي بعيد ، بل كان هذا في وضوح العبارة ، ووضوح النص ، وحتى في وضوح الاسم ذاته ، وفي رمزيته الخالصة الذاتية دون مساها ، في مباشرة نصية مفرطة وخالصة في الإفراط أيضا ، وربما تجاوزت هي ذلك إلى حد التقريط أيضا ، سقط بعض هؤلاء العشاق في ساحات النضال ، وفي ساحات المعارك ، من أجل الفوز بقلب تلك المحبوبة الغالية المتحصنة في جبل عال .

هل نتبأ الشاعر بثورة أطفال الحجارة في فلسطين ، وقد قال في مقدمة ديوانه "كنا نرمي الحجارة غير مصنفين أن الموت ممكن " كان طفلا في المرحلة الإعدادية آنذاك ، وهو الذي يقول اليوم : " الشعر مغامرة في أزقة الحي الحاشد بالبشر ، وفي شوارع حافلة بالصخب ، ولا تكون المغامرة حقيقة إلا مع الجماعة أو مع الجماهير " . نحن نقول أن الشاعر نبي قومه وفتى أمالهم وأحلامهم وطموحاتهم ، وقد يعبر هذا كله في صيغة الذات الجماعية أو في صيغة الذات الفردية ، في بعض الأحيان ، ذاته هو التي تحمل كلالهم الجماعي ومنه ترتفع في وتيرة عالية في الأداء ، إلى مرحلة تتجاوز الهم الفردي الذاتي لتتعلق إلى الآخر .

خلق الشاعر في سماء الروح والفكر والقلب ، تنبأ للمستقبل في نظرة قد تبدو في بعض الأحيان غير مقبولة ، أو غير معقولة في حينها ، ومع ذلك قد تصل إلى إدراك الحقيقة وربما تتحقق بعد زمن أو بعد جهد ، ربما كان هذا الزمن قريبا ، ربما يكون هذا الزمن بعيدا لهذا يقول : " من يملك عينين / يتبعني / ومن يملك قدمين ... " يتبع نظرة الشاعر في العمل المتواصل ، يتبعه أيضا في الرؤية والتبوء ، في النظر إليها وإعمال العقل بها ، ومن ثم يقرر .

فهل نتبع بالعينين والبصر والبصيرة ؟ أم نتبع بالقدمين والعمل ؟ أم نتبع الشاعر في كليهما معا ؟

" يا رب العرب / إذا بقي لهم رب / كيف تركت السكر حلوا / والسمن كثيفا /
والورد يفتح في الشرفات / يا رب اللحم اللين المهروس / ورب الخرفان المشوية /
يا رب للذات باركهم . / أكلوا القرض / وأكلوا السنة ثم توضع أكثرهم شرها بالدهن
/ فصار إماما وزعيما ، ونبيا مقبول الدعوات " ٧

يشير هذا النص إلى الترميز نحو الدلالة البرجوازية الليبرالية التي تستند إلى الدين ، لأجل تبرير مشروعية وجودها الاقتصادي والاجتماعي لتبرير إقتصادهم الطبقي الفوقي ، وحقوقهم في الزعامة والإمامة ، في الأديان المختلفة ، أو المذاهب المتفرقة في الدين الواحد . على تنوع الزمان والمكان . إنه الإسقاط الذاتي الخاص على الهم الموضوعي العام الشامل الذي يشغل مساحة واسعة في فكر العرب وإهتماماتهم يشغل أرواحهم وعواطفهم القومية والدينية والاجتماعية والإنسانية . يا رب هل بقي الآن بعض الوجود العربي أمام هذه الغطوسة الإمبرانيالية الآن ؟! ما أشنه اليوم بالبارحة .

كتب الشاعر النص الشعري في فترة زمنية سابقة ، منذ ربع القرن من الزمان على وجه التقريب . هل يتطابق هذا مع واقع الحال اليوم ؟ ثم هل تطابق مع زمن كتابته آنذاك ؟ هل هي العفوية في النص ، أم هي نبوءة الشاعر أم الاثنين معا؟ إننا لازمنا نراوح في الزمان والمكان . بل نحن الآن في زمن النبوءات الخاسرة يقينا؟ وإلا كيف تفسر هذا التقهر . هذا الشعر في علاقته الذهنية المرتبطة في ذهن الكاتب ، المرتبط في الفكر السياسي والاقتصادي المدروس ، أخذ صيغة اللغة الحدية المطلقة ، أو الثنائية المتبادعة ، ألم يقل الشاعر ، أن للشعر ، حنين ، مع التعبير واللفظ من جهة ، ومع الجماهير والجماعة من جهة أخرى . ربما تناسب النص الوارد أعلاه مع النص الآخر ، في دلالة واحدة وسياق واحد ، مع ملاحظة الترابط العفوي في النصين حول مفهوم الزعامة من جهة ، ومع مفهوم الشهادة

٧ ص (٨٥) ، من الديوان .

كمفهوم مختلط الدلالات حسب الجهة التي تطلقه ، وحسب زاوية النظر إلى هذا المفهوم .

" سلام على الزعماء / الذين بذلوا دمهم في سبيل

أفطرو في الصباح شهيدا / وتحشرونه عند المساء "

٥٧ - نص (٣) :

" لن أظهر بالدمع / ولأنتم في الضفة والتل / زهور التلج النادرة

وبركات الجبل الأخرس / وبقيار رأس النبع / لن أظهر بالدمع ."

و " المذبحة اليوم حوار يتقاسمه وحشان / الأظفار هي الحجة / والأنياب

البرهان والمكين هي الوردية في هذا البستان " . (٨)

لاحظ معي الصفات التالية : الخرس ، الدمع ، المكين ، المذبحة ، الأظفار ،

الأنياب ، الوحش ، بمقابل صفات أخرى ، الضفة ، التل ، الزهور ، التلج ، النبع ،

البركان ، البرهان ، ويظهر التطهر مقابل للتوحش ، وتجد مثل هذه الصفات

المتراصة ، مع الصفات المعاكسة معها في الديوان ، بل في المقطع الواحد المستقل ،

دون سواه من المقاطع الأخرى ، مع ملاحظة حالة الارتباط والترابط بينها ، جاء

هذا التضاد العفوي بصورة عفوية لا شعورية ، جاء بها العقل الباطن للشاعر بدون

وعي أو قصد ، دل على الحالة النفسية التي تحمل بنور التمرد ، والثورة على كل

ما هو تقليدي . في تناقض الصفات من جهة ، وفي تطابق الأفعال من جهة أخرى .

في مسار الصراع الطبقي والثوري العلم ، الذي يعكس الحالة الفكرية التي يعيشها

الشاعر ، كما يعكس هذا الصراع أو التضاد ، الحالة الذاتية له أي هنا بيئة الشاعر

الذاتية لعالمه الخاص المرتبط بالحدث الخارجي ، وقد ظهرت هذه البيئة جلية

صارخة قوية في كل نصوص الديوان أو المجموعة الشعرية .

هل كان وما زال الحوار العصري مذبحة ؟! اعتقد أنه كذلك كان وما زال .

ولكن السؤال الآن الأكثر أهمية ، هل يستمر الحوار المذبحة هذا ؟ ربما كان

الجواب بنعم أو كان الجواب بلا . في الحالتين يبدو أنها مذبحة .

نحتاج إلى وقفة تأمل كامل وتلم ، عند قراءة الديوان ، كما نحتاج إلى روح متيقظة ، ونفس متقدة في وعيها الذاتي والموضوعي ، كان الشاعر أمينا لفلسفته للشعر ، على الأكل في ديوانه هذا ، ولم يخرج عن تلك الفلسفة ، في الوقت نفسه لم يخرج عن فكره النظري الذي تكون فيه خلال العقود الماضية من حياته قبل صدور الديوان . النص الأدبي هذا ، هو نص فني شعري قبل كل شيء ، وقد نجح الشاعر في هذا المنهج أي عدم الخروج عن الفكر وعن فلسفته الخاصة . وبالتالي فقد تفوق الأثر الفني على الأثر الفكري في هذا الديوان على الرغم من تفوقه في الحالة الأخيرة أيضا كفكر سياسي واقتصادي . هذه مجمل إطباعاتنا عن قراءة الديوان . وهي لا تخرج عن الإطباعات الشخصية التي تعتمد على القراءة الذاتية للنص الأدبي عند محاولة تذوق هذا الأخير . وعلى الاعتراف بالمودة التي كتبت⁹ بها هذه القراءة أو تلك الإطباعات ، وفقا للمنهج الذي أتيت عليه في فصل سابق .

إنها " الهزيمة الأولى لخلد ابن الوليد " قصيدة في جزالة العصر وثواب الماضي ، تداخلت اللغة فيها مع الأحاسيس المتعلقة بالنصر أولا ، المفجوعة بصخرة الهزيمة القاسية والمرة والقاصمة للظهر ثانيا . فيتجه الجميع بأنظار شالخصة واجفة ، خائفة وحائرة ، إلى قبر خالد بن الوليد ، لينهض لانتقاذ القافلة ، وقد استخدم لفظ " القافلة " ولم يقل لانتقاذ الجيش أو الوطن أو الأمة ، (القافلة) وهذا التعبير يكثر استعماله في عالم التجارة في القديم ، فينهض باحثا عن دروعه أو سيفه ، وحصانه . معلنا قبول المهمة التي ألقاها الجميع على عاتقه أخيرا . وإذا به هو الآخر يرتطم في شبه ذهول تام ، بالواقع ، مع ذلك يحاول ، إلا أنه يهزم قبل المحاوله ، يهزمه الداخل ، قبل الولوج إلى معركة الخارج . فيعلن عن برنامجهِ التطهيري للداخل ، قبل مواجهه الآخر ، ويحاول أن ينتزع النصر أخيرا وأخرا . وما زلنا إلى هذا البرنامج نبحت ، وبحاجة إلى من ينفذ القافلة أيضا . نحتاج هذه القصيدة إلى قراءة مستقلة ، لأنها شاملة لماض وحاضر ، في نظرة نحو المستقبل .

نحن بحاجة إلى ليلى وعشقها ، نعشقها وتعشقنا في توحد خالص . قاربت من رؤية الشاعر شوقي بغدادى ، مرة أخرى مع رؤية ظبية خميس .

٥٩ - مقارنات :

غابت الرقة الحقيقية في الشعر ، كما غاب الغزل أيضا ، رغم عنوان الديوان ، ليلى بلا عشق ، حيث أوحى العنوان إلى الحب والعشق والغرام واليهام ، وماذا بعد؟! لم يكن عشق الشاعرة ظبية خميس للرجل في أشعارها إلا بتجسيد هذا الرجل كوطن في القلب والروح والجسد ، مع تلك كانت الألفاظ رقيقة والمعنى خافتة ، والصور حسية معبرة ، واللغة هادئة ومريحة في كل دلالاتها ، في حين كانت لغة بغدادى ، وكأنه يقول لنا أنا المقتل ، أنا المناضل ، أنا الشاعر الرجل . ربما كان للذكورة لديه والشباب في نهاية السبعينات ، وحركة المد الثوري العربي آنذاك ، وبداية التحولات السياسية الكبيرة في العالم العربي ، لها بعض الدور في هذا الشأن ، وبالتالي جاءت الأشعار في الديوان كبيانات سياسية جزلة ، لرجل يرغب في الذهاب إلى الحرب الحاسمة والنهائية ، أو ذهب إليها فعلا .

وربما كان للأثوية الدور الكبير في التعبيرات الرقيقة عند ظبية خميس ، كما كانت ثقافتها الواسعة في التاريخ السياسي والجغرافية السياسية ، دفعت في الصور الشعرية والألفاظ البلاغية ، دفعت بها إلى سطح البيان ، فالبلاغة حديثة في مرامها ، إنه العقد الأخير من القرن العشرين الذي شهد هو الآخر تحولات كبيرة وخطيرة في عالمنا العربي وفي العالم أجمع ، وكانت الشاعرة شخصية مهتمة كشاهد على عصرها هذا ، فكثبت وأرخت ، وصورت شعرا . لماذا نبخس الشاعر حقه في معظم الأحيان ؟ أهى الهروب من الحقائق أم هى الهروب من الشعر ذاته ؟ اتفقت الشاعرة ظبية خميس مع الشاعر شوقي بغدادى بما يلي :

١ - لغة التضاد : جاءت تلك اللغة عفوية بدون القصد الشعري أو البلاغي ، جاءت لتعبر عندهما معا ، عن الحالة النفسية والفكرية التي في أعماقهما ، كما جاءت لتوضح بعض الاهتمامات المشتركة بينهما في وقت كتابة ديوانه ، تشابهت الاهتمامات مع وقت كتابة أشعارها ، وربما تحولت اهتمامات الشاعر الآن بعد ربع

القرن على ديوانه وقصيده ، وربما مستحول في اهتماماتها هي الأخرى بعد أن يمضي الزمن تباعا أيضا ، أي أن الزمن عامل مهم في التحولات الفكرية والعاطفية والنفسية أيضا ، ماذا يريد أن يقول من خلال لغته ؟ وماذا تريد أن تقول من خلال لغتها ؟ . كلمة واحدة هي الجواب (الوطن) .

٢ - الصور الشعرية : كانت صوره الشعرية أقرب للصور المتكررة أو لنقل أقرب إلى الصور المطروقة في الشعر العربي القديم والحديث ، وكانت مبتكرة عند الشاعرة ظبية إلى حد معين ، لكنها في كل الأحوال ، كانت الصور الشعرية في وضع قتالي وحربي ، وكان بغدادي يرغب في القول من خلال صوره تلك ، أنا المقتل ، أنا البطل ، أنا الرجل . في حين رغبت ظبية بالقول ، أنا المرأة ، أنا القمر ، أنا الشمس ، أنا الموت ، أنا المتفرقة المتميزة ، في لغة أقرب للتهذيب السيلسي منها للقتال . وفي الحالتين برزت الصور معبرة عن حالة الكتابة ، وعن الفكرة المراد التعبير عنها .

٣ - الأفكار : حملت اللغة الأفكار التي رغبت للشاعرة في التعبير عنها ، كما حملت لغة بغدادي أفكاره ، حملت فكرا ليبراليا عند الشاعرة في صيغته الرومانسية الحاملة في أكثر الأحيان ، ومرد ذلك إلى موروثها الثقافي الخاص ، فضلا عن موروثها الثقافي العام والجمعي ، في حين كان مرد ذلك عند بغدادي إلى النضال الثوري الذي حمل بعضا من هذا أو ذلك . ربما كانت أفكاره في نهاية السبعينيات جاءت من خلال بعض أشعاره . ماذا لو كانت هذه الأفكار في زمن الاجتياح الإسرائيلي لبيروت ، عام ١٩٨٢ ، أو زمن الحرب الثانية في الخليج العربي . ربما كانت رؤيته الفكرية مختلفة عن تلك لرؤية للواردة في ديوانه الأنثى الذكو ، ومن يدري لعل لغته وصوره الشعرية قد عبرت عن أفكاره وتطورها أو تحولها .

٦٠ - خاتمة :

كتب شوقي بغدادي تحت عنوان توضيح صغير ، في مطلع مجموعته القصصية ذات العنوان " بيتها في سفح الجبل " منشورات وزارة الثقافة بمشق عام ١٩٧٧ يقول : " الكتابة نوع من الهوس الجميل لا تدري كيف يخلق مع الإنسان .

وكما يلعب الأطفال بالدمى أو الكرات ، أو ما أشبه ، فإن طفلا معنيا تراه يجد في اللغة والتعبير بالكتابة لعبة ، ولا أمتع منها ولا أجمل . لقد كبر الطفل الآن ، وصار مثل ابن الرومي ينظر خلفه ، فيروعه أن يمرره قد فات دون أن يحقق أحلامه الكثيرة التي طالما ألهمت طفولته وأزكت برلكين شبابه . وهاهو يركض الآن كهلا بما تبقى فيه من قوة . تراه قادرا أن يحقق في هذا القليل ما عجز عن تحقيقه في الكثير ... المهم هو أن نعيش حقا حياة حقيقية حتى آخر نسمة وألا نكف عن التجربة حتى نتجمد الأمل ، وتحول إلى خشب يابس . أما ما قيمة كل ما يصنعه الإنسان من بعد فليس له وحده بالتأكيد أن يقرر ذلك ... " بهذه العبارات الأخيرة التي تزامنت تقريبا صدور ديوانه الأثف الذكر هو خير خاتمة لهذه الدراسة أو القراءة التي تناولت ليلى وعشاقها . وهو الذي كتب عام ١٩٧١ بذات المجموعة بعنوان (آثار الجروح) يقول : " لكم كنت أحبها ! كان حبي لها نوعا من الجنون ، وكنت تعذبني باستمرار ، وكم من مرة تركتها حافيا مقسما ألا أعود إليها ثم تخلصت فعدت إليها من جديد مستسلما . وكنت ذكية ، مدركة ضعفي إزاءها ، إذ تستقبلني على أثر كل خصومة بابتسامة استعلاء ساخرة ، دون أن تغفل عن مجاملتي بكثير من الحفوة كأن شيئا لم يكن صفو العلاقة التي تربط ما بيننا " ^٩ .

فهل هجرها نهائيا ، أم التصق بها إلى اللانهاية ؟! الجواب عند شوقي بغدادي .

^٩ (ينظر في سطح الجبل) قصص ، شوقي بغدادي ، وزارة الثقافة بدمشق ١٩٧٧ ، ص (٧ ، ٨ ، ٩) .

الفصل السادس : نص تطبيقي (٥)

من ديوان ابن الفارض

@ " ... إن المعنوه ، لا يستطيع أن يستشف أي استنتاج من العالم الذي يحيط به . وهكذا فإن المعنوه الأخلاقي لا يستطيع أن يستشف شيئا من قوانين الروح ، أما النبي أو القديس (يمكننا أن نضيف اللامنتمي) فهو يلاحظ عملية الحاجة إلى حياة أشد تركيزا في ذاته ، الحاجة إلى الهدف ، وهو يحاول أن يتخيل ، أن يحصل على الرؤى . ترى كيف سيكون الإنسان لو أنه استطاع أن يتبع هذا الدافع إلى أقصى حدوده ؟ "

كولن ولسمون - مقطوعة الحضارة

@ " وللبحوث النفسية في المدارس الأدبية خطرها ، إذ تجعل الباحث يعيش مع الأديب في صلبه وفي مسائه وفي غدوه ورواحه وفي أسرته ، وفي أبويه ، وفي أخوته متتبعا كل كبيرة وصغيرة من شؤونهم ، حتى يعرف هل كان شخصا سوي الخلق والطباع ، أو كان قبيح الخلق معتلا مريضا ؟ وهل فقد حاسة من حواسه كحاسة النظر وما مدى تأثيرها في شعره وصوره وأخيلته وأفكاره وتشاؤمه ؟ وهل كان معتلا مريضا وأثر مرضه أو علة في حياته ؟ وهل يشغف بالإيماء إلى الأساطير والموروثات البدائية ؟ وهل كان يعاني من مركب نقص خلقي أو أسري من أسرته ومكانتها الاجتماعية أو من إحساس بالدمامة ؟ وهل كان يعاني من عقدة من العقد التي يثيرها من كتبوا عن اللاشعور ومكبواته ؟ وهل تظهر عنده عقدة أوديب التي يتحدثون عنها ، وهل اتسعت سوءاتها فيه حتى غدا مثلا للنرجسية التي يزعمونها ؟ لاشك في أن كل ذلك يلقي أضواء على الأديب المدروس "

د. شوقي ضيف - البحث الأدبي

" بدأ الاهتمام بالتحليل النفسي في فرنسا بين رجال الأدب . ولا بد كي نفهم ذلك أن نذكر أنه منذ كتابة تفسير الأحلام ، لم يعد التحليل النفسي موضوعا طبيا خالصا . فبين ظهوره في ألمانيا وظهوره في فرنسا يقع تاريخ تطبيقاته العديدة على فروع

الأدب والجماليات ، وعلى تاريخ الأديان وما قبل التاريخ وعلى علم الأساطير
والأدب الشعبي ، وعلى القرية ، وهكذا .."

سيجموند فرويد - حياتي والتحليل النفسي

ت: مصطفى زيور وعبد المنعم المليجي

٦١ - ابن الفارض : (٥٧٦ - ٦٣٢ هـ / ١١٨١ - ١٢٣٤ م)

هو الشيخ شرف الدين أبو حفص عمر بن مرشد بن علي ، أصله من حماء ،
وقد ولد ونشأ ومات في مصر ، اهتم بالفقه الشافعي ، ثم أقبل على الصوفية ،
واعتزل في المساجد المهجورة ، ثم في وإبراء عن مكة ، ثم رجع إلى مصر فنزل
في قاعة الخطابة من الأزهر ، مقصداً للناس حتى زاره الملك الكامل ، ودفن في
سفح جبل المقطم في مكان يدعى القرافة ، لم يلبث أن نُسب إليه ، فكان يود رؤية
ارتفاع النيل ، فمضى حل زمن ذلك كان يتردد إلى مسجد المشهي في الروضة ، كان
يعشق الجمال في مظاهره المتنوعة ، وقد دان في سبيل الصوفية بوحدة الوجود ،
وقد جمع ديوانه سبطه علي . أحب الأتقيين ، فجاء شعره تقليداً لهم ، ملتزماً
الصنعة ، مع أبناء عصره ، متكلفاً المحسنات البديعية ، ناطقاً بمعاني الصوفية .
ويُعرف بسلطان العاشقين ^١ .

"لقب بالإمام العارف ، ولُعت بالشرف ، تميز شعره بالرفقة ، اتسم شعره
بسمات الشعر اللطيف الفائق ، والأسلوب الظريف الرائق ، الذي أبدع وأجاد
بالمعاني النقية والعبارات الرشيدة الرقيقة ، شاع شعره في الأقطار كالشمس في
رائعة النهار ، وقد كان رضي الله عنه رجلاً صالحاً ، كثير الخير على قدم التجرد ،
جاور مكة المشرفة زمناً ، وكان حسن الصحبة محمود العشرة . وكان يقول أنه
عمل في النوم بيتين وهما : ^٢

وحياة أنشواقي إليــــــــــــــــك وتربة الصبر الجميل

ما استحسنيت عيني سواــــــــــــــــك ولا صبوت إلي خليل

^١ الدكتور حمدي شكر ، أحلى قصائد الحب ، المؤسسة الحديثة للكتاب ، طرابلس ، لبنان ١٩٩٣ ص ١٤٥ .

^٢ ديوان ابن الفارض ، دار القلم العربي ، حلب ، سورية ، ص ١ ، بدون تاريخ نشر .

يجمع الدارسون في الأدب علمه ، وفي الشعر الصوفي خاصة ، أن أول قصيدة قالها ابن الفارض ، كقصيدة صوفية مطولة فيها الأطلعان والسفر والشكوى وطلب العطف والغفران ، والتماس الوصل والتواصل وغربته ليست في الترحال الجسمي فقط ، إنما غربته هو الآخر في الأوطان ومع الأهل أيضاً ، وما سبب ذلك سوى هواه لغادة جلبت إليه للشيب وهو في سن الشباب ، فكان مطلع القصيدة الأولى في ديوانه :

سائق الأطلعان يطوي البيد طي^٥ منعماً عزج على كثنان طي^٥
وبذات الشيب عني إن مررت بحي من غريب الجزع حي^٥
وتلطف واجر ذكري عندهم علم أن ينظروا عطفاً إلي^٥

ويستمر الشاعر في وصف حالته ، يطلب العطف حيناً ، ذاكراً غربته الروحية بين الأهل والأوطان مشيراً إلى هواه العائر ، وشوقه الحائر ، وقلبه المجروح ، وجبه الدائم ، في تناغم منسجم بين الأضداد اللغوية والمجازية ، التي تتطابق حيناً ، وتتناثر في أكثر الأحيان ، في وجد صوفي حالم ، وقد ظهر الهوى في القصيدة ، صارخاً ، وذابت الروح في المحبوب شوقاً وغابت الذات فيه ، أو غاب المحبوب في الذات في غربة روحية تتوق بين الجموع لديه ، والجنوح الذي يراه الأهل :

بين أهليه غريباً نازحاً^٥ وعلى الأوطان لم يعطفه لي^٥
جامحاً إن سيم صبراً عنكم وعليكم جفحاً لم..... يتأي

وجاءت اللي هنا دلالة عن اللواء للأهل ، ولم يتأي ، لم يتوقف ، وهنا وضحت المتضادات في اللغة وفي المجاز بعض الشيء ، فكانت الغربة والوحدة والعزلة التي يعيش هي مشكلته الكبرى كشاعر ، وأعيد التأكيد ، هنا كشاعر أولاً وأخيراً . وقد أشار في قصيدته الأولى من ديوانه إلى حيرته وتردده في سلوك طريق الهوى والعشق والحب والأمل مشككاً في النتيجة التي قد يصل إليها أولاً يصل .

حيرتي بين قضاء حيرتي من ورائي وهوى بين يدي^٥
ذهب العمر ضياعاً وانقضى باطلاً غد لم أفز منكم بشي^٥

غير ما أوليت من عقدي ولا عترة المبعوث حقاً من قصي

تبدو الغيرية هنا واضحة ، التأكيد على الهوى الذي بين يديه من ناحية ، مع الالتفات إلى الماضي من (ورائي) . وعندما ينظر إلى الأيام الحائرة الماضية ، مشككاً ، ذلك التشكيك التأكيدي الراض لوقوع الشك ، ولكنه يرغب في القول بأن الشك في غير محله ، أو أن ليس لمثل هذا الشك من وجود حقيقي (ذهب العمر ضياعاً) حالة اليأس التي تنتاب الشاعر ومما يؤكد هذه الحالة (وانقضى) أو على الأقل الخوف من ضياع العمر ، والخوف من نهايته الحتمية بالانقضاء ، بدون وجه حق (باطلاً) . فكيف لهذا الزاهد العاشق الذي يعيش هواه وعشقه ، سيذهب كل ذلك إلى البطلان والخسران ، لأنه يخاف أو قل يخشى عدم الفوز (إذ لم أفز) . يبدو عدم الفوز بالنتيجة ، من الأمور الواردة في هذا السياق النفسي الخالص . ويبدو عدم الفوز ، أو عدم الظفر كلياً ، أي شاملاً ، وربما لم يفز بشيء مطلقاً . ما هو ذلك الفوز الذي يرغب فيه الشاعر ، صلة المحبوب ، أم مشاهدته :

أي عيش مر لي في ظله أسقى إذ صار حظي منه أي
أي ليالي الوصل هل من عودة ومن التعليل قول الصب أي
وبأي الطرق أرجو رجوعها ربما أنقضي وما أدري بأي

٦٣ - خاتمة شعره :

نشد ابن الفارض الكمال والجمال المطلق ، ورغب في الحلول فيه ، (إن غاب عن إنسان عيني فهو في) أي يحل فيه إن غاب عن نظره وبصره بالعين ، وقادته حيرته إلى التشكيك ، كما تقدم ، ويواصل القرب واللقاء ، والأمل والوصال ، والحب والجمال في دنيا الروح والتصوف ، والأمل في بلوغ المنزللة التي يرغب ، يبدو أن تلك المنزللة لم يصل إليها ، عند المحبوب ، وبقيت أمنية مازال يسعى إليها ، في تضاد الصور والألفاظ وفي تعكس المعاني ، رايتُ وضيعتُ ، ظفرتُ وضيعتُ ، الحب والحمام ، أحصب وأبصر ، الأمنية المحتملة أو المرغوبة ، واليقين الحاصل بالعلم (رايتُ ، علمت) . لاحظ هذه الأفعال في مدلولاتها :

إن كان منزلي في الحب عنكم ما قد رايتُ فقد ضيعتُ أيامي

أمنية ظفرت ^٩ روجي بها زمناً	واليوم أحسبها أضغاث أحلام
وإن يكن فرط وجددي في محبتكم	إثماً فقد كثرت في الحب آثامي
ولو علمت بأن الحب آخره	هذا الحمام لما خلفت لوامي
أودعت ^{١٠} قلبي إلى من ليس يحفظه	أبصرت ^{١١} خلفي وما طالعت ^{١٢} قدامي
لقد رميتهم من لواظله	أضحى فؤادي فواشوقي إلى الرامي

يبدو أن هذه الأبيات الأخيرة المذكورة أعلاه هي آخر ما قاله ابن الفارض شعراً . لاحظ فيها هذه الأفعال التالية : رأيت^٩ ، ضيعت^{١٠} ، أحسب ، علمت^{١١} ، خلفت^{١٢} ، أودعت^{١٣} ، أبصرت^{١٤} ، طالعت^{١٥} ، ظفرت^{١٦} . ولاحظ أيضاً : منزلي ، أيامي ، روجي ، آثامي ، لوامي ، قلبي ، خلفي ، قدامي ، رميتي ، فؤادي ، أشواقِي . وأيضاً ، محبتكم لي ، عندكم لي ، ويمكن إيراد الملاحظة التالية حول هذه الأبيات الأخيرة من ديوان الشاعر ابن الفارض . بلغت^{١٧} مجمل الكلمات إلى ستين كلمة ، حوالي الربع منها كانت حروف وما شابه الحروف ، وأقل من النصف من المفردات التي تدل على الذات ، ماذا ترك الشاعر للذات الأخرى التي يهواها ، نقول أنه ترك ربع الكلمات فقط للمحروب ، ستلاحظ مثل هذه الأثنا الكبيرة جداً في معظم أشعاره وفي معظم ديوانه ، ومع ذلك لم يكن هذا الأمر يكفيه ، ولو أنه يعرف أن هذه المنزلة في الحب هي آخر مراتبه الصوفية ، لما ضيَّع أيامه في البحث عنها ، وكان قبلًا لنصيحة لوامه . (لما ضيعت^{١٨} أيامي ، ولما خلفت^{١٩} لوامي) . مستجد بعض التضاد الواضح أيضاً مثل ، العلم والأحلام ، والمحبة والإيام والأثام ، خلفي وقدامي ، ظفرت^{٢٠} وضيعت^{٢١} ، رأيت^{٢٢} وعلمت^{٢٣} ، خلفت^{٢٤} وما طالعت^{٢٥} ، إلى آخر هذا التضاد اللغوي العفوي ولعل آخر بيت في الشعر قاله تلك الأبيات الممتدة التي ذكرناها آنفاً ، التي بنت فيها حالة الندم على الطريق الذي سلكه والذي ضيَّع أيامه فيه يبحث وراء الأشياء التي قد يجدها أشبه بأضغاث الأحلام ، والتي نصحه البعض ولامه على هذا السلوك ، لأنه لم يبلغ المرتبة التي يريد ، فقد (أودعت قلبي إلى من ليس يحفظه) .

ما هذا العنقوان الكبير والأثنا للكبيرة ضد المحبوب ؟ ذاك المحبوب الذي (رميتي

بسهم) من لواحظه ، ومع ذلك قلبه يحب هذا الذي لم يحفظ قلبه والذي يرميه بسهم العين ، فهو في شوق (إلى الرامي)
هل شكك أخيراً في الطريق الذي اختر .
٦٤ - إكمال :

ضاعت بعض قصائد ابن الفارض ، وكلفت القصيدة الغائبة بعد وفاته ،
القصيدة العينية ، والتي عُرِفَ مطلعها فقط ، ولم تعرف البقية ، وقد حاول سبطه
الشيخ علي (ابن ابنه) أن يكمل تلك القصيدة حيث أضاف إلى مطلعها حتى
وصلت في مجملها إلى ستين بيتاً من الشعر ، وكانت تلك التي أكملها الشاعر الشيخ
علي بعد البيت الأول لجدّه ابن الفارض :

أبرق بدا من جانب الغور لامع أم ارتفعت عن وجه ليلى البراقع
نعم أسفرت ليلاً فصار بوجهها نهراً به نور المحاسن ساطع
وفي حضرة المحبوب سرّي وسرها معاً ومعانيها علينا كرامع
ستجد في أبيات السبط علي أن المحبوب غير ذات الشاعر (حضرة المحبوب)
هي وهو ، وبالتالي ذاتها وذات العائق ، وإن تداخلت الذات ، فإن ذات المحبوب
وحضرته مستقلة عنهما معاً ، في حين كانت ذات المحبوب وذات المحب في تداخل
كامل يصعب فصله عند الشيخ ابن الفارض كما نلاحظ في القصيدة العينية ذاتها
التي وجدت بعد الإكمال حيث ورد فيها . أن الشيخ للسبط قد تحدث عن الآخر بدون
الأنا الكبيرة تلك ، مثل : أسفرت ، صارت ، وجهها ، سرّها ، معانيها ، إلى آخر
هذه الأبيات الدالة على الآخر تمهيداً للاعتراف بوجوده إلى جانب الذات ، في حين
بلاغة الشيخ ابن الفارض أكثف بالصور :

أبرق بدا من جانب الغور لامع أم ارتفعت عن وجه ليلى البراقع
أنار الغضا ضاعت وملمى بذى الغضا لم ابتسمت عما حكته المدامع
لنشر خزامى فاح أم عرف حلجر بلم القرى أم عطر عزة ضائع
ستجد التكثيف البلاغي ، برق ، نار ، ضوء ، وتجد أيضاً براقع ، ليل ، غور ،
وتجد ابتسام ودمع ونشر ، وفوح ، وضوح أو ضوع ، عطر ، خزامى .

ما علاقة الشعر بالتصوف ؟ وهل كان ابن الفارض شاعراً متصوفاً ؟ أم كان فيلسوفاً ؟ ما هو شكل تصوفه وشكل فلسفته ؟ وما شكل شعره ؟ . ابن الفارض العاشق للروح والمحبيب ، حيث تتوحد تلك الروح مع ذلك المحبيب المعشوق في شكل يحل المحبيب في الذات ، في ذاته هو ، أو تذوب ذاته في ذات المحبيب المعشوق وفي روحه ، يدخل إلى ذات المحبيب عن طريق نور القلب ، أو يدخل إليه المحبيب من خلال الشعاع الذي يقذفه المحبيب في قلب الذات المضاعفة . والحبيب لديه الغائب الحاضر في آن واحد . يغلب نفسه الأمانة بالسوء ، من أجل صفاء الروح ، وشعاع القلب ، وتتدخل مفردات الروح ، والهوى ، والنفس والقلب في وحدة شمولية يصعب الفصل فيها إلا لمن ذاق وجرب وعين وتقرب ، في ألفاظ غزلية رقيقة ورفيعة المستوى ، غلبت عليها حالة الشوق والوجد والرغبة في الوصل والتواصل ، غلبت فيها حالة الشكوى من الهجر والبعد والحرمان من المشاهدة دون أن يعتمد على ألفاظ الغزل المادي ، حيث اعتاد بعض شعراء الصوفية على التغني بها ، عن طريق وصف المحاسن الجسدية وجمال الجسد ، تفرد ابن الفارض في وصف محاسن الروح ومواطن القلب العاشق الذي يفيض نوراً وجمالاً ، وتظهر نفس المحبيب جميلة ، كما تظهر ذات المحب هي الأخرى جميلة ، وما ذاك إلا لاتحاد مادة الجمال بينهما ، فقد تكثفت عند المحب ، والمحبيب في أن واحد .

ابن الفارض ، النفس الحائرة المتأهبة ، والروح العاشقة المترددة المتمردة ، والقلب الذي لا يعرف الهدوء أو الاستقرار والجمال الذي يتوق إلى الكمال والوجد الذي يبحث عن الوصال والشوق الذي يتيه بين الذات والمحبيب ، واللقاء المرتبط بالقرب والأمل ، ابن الفارض الذي يسعى إلى معرفة المحبوب بالذوق والتقرب والتأمل والخوف والخضوع والرجاء ، وعندما تزول حالة الإنكار ويصبح المحبيب معروفاً لديه ، تتكامل روحه ، في توازن نفسي واجتماعي ، من خلال التأمل الروحي ، الذي يضفي شيئاً من السعادة النابعة من الأعماق المحيطة ، وتقضي على الآخرين من حوله . الجمال السحري الذي لا يعرف مصدره إلا من عينه وعيشه ،

كانت أشعاره في الغزل بشكل علم وفي الغزل الصوفي بشكل خاص ، كانت الملاذ الروحي لمعشوق يهيم في الوجود ويحلم بالوصل والوصول وأفاق المشاهدة والجمال ، وقبل الولوج إلى عالم ابن الفارض الشعري ، علي أن أحدد المنهج والأدوات ، بغية توضيح معالم الطريق ، ملتزماً منهجي ، مستخدماً أدواتي ، باحثاً عن مفاهيم أو مفهومات القراءة ، أو الانطباعات للشخصية التي كونتها من خلال هذا المنهج وتلك الأدوات .

٦٥ - الروح والهوى :

في البداية ، أرغب في التوضيح أن قراءة كامل ديوان ابن الفارض جمالياً ، تحتاج إلى مساحة كبيرة من الزمن والتأمل والتذوق والريضة أيضاً للوقوف على مفرداته وغاياته وحالات الجمال ، أو صور الجمال فيه ، كما تحتاج إلى مساحة أكبر من التفرغ والاحتراف والكتابة ، وليس لي مثل هذا ، كوني من الهواة وقراءتي ليست قراءة للمحترف ، وأدواتي من البساطة بمكان ، ومنهجي الخاص لا يسمح لمثل هذه القراءة الطويلة ، ومع ذلك أحدد ، أن للقراءة ستتناول مفهوم الروح وارتباطاتها الجمالية وصورها الشعرية من جهة ، ومفهوم الهوى ومعناه لديه ، وارتباطات هذا الهوى أيضاً ، من ناحية ثانية ، وكل ما يلحق بهما من الدلالات والمعاني والألفاظ والوشائج أو الوشائع ولتوضيح هذين المفهومين جمالياً . وأخيراً أقول أن هذه القراءة ، أو الانطباعات ، أو التذوق ، هي قراءة جمالية غزلية ، كنص أدبي وغزلي رفيع المستوى ، رفيع الدلالة ، ظاهر الحس ، في طغيان الصور المكثفة والتصنيف والترميز ، وليست قراءة في الألفاظ أو المعاني الصوفية المبطنة ، أو الدينية الخالصة ، بعيداً عن التفسيرات الدينية أو التأويلات الصوفية الظاهر منها أو المبطن ، النص الصوفي في هذه القراءة - ليس بنص ديني بصورة مباشرة ولا بصورة غير مباشرة ، فقط قراءة للنص من الناحية الجمالية كنص أدبي خالص ، وبالتالي فإن معالجة الروح والهوى ، من الناحية الجمالية الأدبية تون التعرض أو المرور على المعاني الدينية مطلقاً ، وكان هذا التوضيح ، لتجنب بعض الاحتمالات التي قد تحمل هذا التذوق الجمالي الأدبي بعض ما لا طاقه

له به ، بقصد أو بعفوية ، مركزاً على قصيدة واحدة من الديوان حول هذين المفهومين ، جاعلاً منها محورا ، مع الإشارة إلى القصاد الأخرى ، كلما لزم الأمر أو استدعت الحاجة في القراءة ، بحيث تكون هذه الإشارات روافداً للعمل ، من خلال القراءة الهادئة والمتأنية ، وربما أفلحت وربما أخفقت ، إلا أنها في الحالتين ، أقول هي محاولة ذاتية لتتقوى جمالي ، وليس بالضرورة أن يكون مقياس تنقوسي أو تنوذك هو الحقيقة المطلقة التي ليس بعدها حقيقة .

٦٦ - القصيدة :

تكونت القصيدة هذه من مستين بيتاً من الشعر ، وقد وردت عبارة " الروح " في البيت الأول ، والقلب المرادف لها في ذات البيت ، وكانت عبارة " الهوى " في البيت الأخير من القصيدة ، ومن ثم تقارب لفظ الهوى ولفظ الروح في القصيدة دون انقطاع ، في اللفظ أو الفحوى ، أو المفهوم الدلالي الخالص :

قلبي يحدثني بأنك متلفي روحي فدائك عرفت أم لم تعرف
لم أفض حق هوالك إن كنت الذي لم أفض فيه أسى ومتلفي من يفي
ما لي سوى روحي وبذل نفسه في حب من يهواه ليس بمسرف

كان مطلع القصيدة ما تقدم ذكره ، وقد وردت لفظة الروح " روحي " في البيت الأول ، ولفظة " الهوى " في البيت الثاني ، وترادف الروح والهوى في البيت الثالث ، ارتبطت الروح مع القلب (قلبي وروحي) في البيت الأول ، والروح مع النفس في البيت الثالث ، في حين ارتبط الهوى مع الحب في البيتين الأخيرين كما تقدم ، فالحديث للقلب والاتلاف للجسد ، والروح للفداء أو الفدية ، والبذل للمال والنفس ، والحب للهوى ، والإصراف في البذل والعطاء أيضاً ، كما يمكن أن يكون الإصراف في الحب أيضاً ، ألم يكن الحب عطاءً ، ستلاحظ التضاد اللغوي واللفظي في النص السابق ، في الفحوى وفي المضمون كما هو في الشكل أيضاً ، عرفت ولم تعرف ، قلب وروح ، أفض أو لاقتضاء والبوح ، أفض أي أموت ، وبين البوح والموت تضاد ، وهذه إشارة إلى النص الديني ، " بعضهم قضى نحبه " كما تجد التضاد بين الاتلاف (متلفي) وبين الفدية أو الفداء (فدائك) ، فالعاشق يقبل إتلاف

المعشوق له لأنه يقدم الروح فداء لهذا المعشوق ، فالإتلاف للجسد ، والفدية للروح ، وبين الإتلاف والفداء تضاد الروح والجسد ، إلى آخر هذه التضادات اللغوية والمجازية ، وتنتهي القصيدة في البيتين التاليين :

إن زار يوماً يحشاي تقطعي كلفاً به أو سار ياعين انرفي
ما للنوى ذنب ومن أهوى معي إن غاب عن إنسان عيني فهو في

ربما كان التضاد هنا خفياً بعض الشيء ، وذلك ، زار وسار ، يا حشاي يا عيني ، تقطعي وانرفي ، والنوى والبعد ، يقابله المعية والقرب ، والغياب عن العين ، يقابله الحول في الذات (فهو في) يرتبط الهوى بالبعد من جهة ، ومع المعية والقرب من جهة أخرى ، كما يرتبط الهوى والحب في الغياب المفترض (إن غاب) مع الحضور الدائم المفترض ، هذه أيضاً ملاحظة تضاد خالص وتام . ويمكن تأويل النص أدبياً وجمالياً كما يلي : إن سار أو زار ، إن غاب أو حضر . فبته حاضر معي ، وحال في حالة توحد بين الذات والمحبوب ، وكيف للذات أن تكون هي المحبوب ، ما لم تكن النرجسية طاعية ؟ وكيف لبذل نفسه ، في حب من يهواه ، يكون هو ذاته المحبوب أو يهوى ويحب ذاته ؟ كيف يكون حال بذل النفس إذا ؟

تجد التناقض واضحاً من الناحية الفنية والجمالية الأدبية للنص ، لكن للشعراء المتصوفة المنهج الذي يزيل هذا التناقض أو هذا التضاد لديهم ، وهو المجال الآخر للتفوق الذي يخرج عن مفهوم التفوق الجمالي الأدبي ، ليدخل في مفهوم التفوق الجمالي الصوفي .

٦٧ - المتن والمند :

ترد الروح في الأبيات الأخرى من القصيدة ، وفي مواضع كثيرة ، فقد كانت الروح في مطلع القصيدة تلك كانت للفداء أو الفدية (روعي فذاك) . أما في موضع آخر من ذات القصيدة أصبحت للهبة أيضاً ، ثم مع الخلق أو الأخلاق العامة ، وقد وردت بين الروح والخلق ، والروح والفدية ، والروح والهبة ، في تمازج لوني ، دال في فحواه ، صاعداً بروحه ، صارخاً في ألفاظه ، وقد ارتبط

كتمان الحب مع المرض والسقم من جهة ، وربما مع الموت والاختفاء من الوجود المادي ، من جهة أخرى ، فتجد هذا النص يقول :

لو أن روعي في يدي ووهبتها لمبشري بقدمكم لم أنصف
لا تحسبوني في الهوى متصنعا كلني بكم خلق بغير تكلف
أخفيت حبيكم فأخفتني أسى حتى لعمري كنت عني أختفي

كان الهوى هو الآخر للإقصاء والبوح ، أو للموت والكتمان ، (لم أقض) في حين تحول لأن يصبح خلقاً في ذات المحب العاشق ، والخلق هذا في حالة تضاد مع التصنع أو التكلف ، وترادف الحب والهوى في مجمل القصيدة ، وتقاربت الروح مع الهوى ، وارتبط كل ذلك في البذل والمطاء ، حتى الإسراف فيهما لدرجة الإسراف في بذل النفس من أجل الهوى ، كان الهوى واضحاً ، وأصبح الآن يتحول إلى الإخفاء المرتبط بالمرض والسقم ، الذي قد يؤدي إلى الموت ، وبدت النفس في الحالة الأولى ظاهرة ، في حين غابت النفس واختفت في حالة كتمان الهوى ، حتى ظن أنه يختفي في هواه عن نفسه (كنت عني أختفي) . لقد ذابت النفس والذات في المحبوب ، ولدرجة لم يعد من الممكن التمييز بين ذات العاشق وذات المعشوق ، فقد ذابت النفس في ذات المحبوب لدرجة بالكاد أن اختفت الذات المحبة في الذات المحبوبة ، فالنفس فاقية في المحبوب وذابت ما بين الروح والهوى ، ويتصاعد الهوى في تكرار اللفظ وفي تأكيد المعنى في أكثر أبيات القصيدة تلك ، وإليك الأبيات المتابعة من أصل النص :

ولقد أقول لمن تحرش بالهوى عرضت نفسك للبلأ فاستهدف
أنت القليل بأي من أحببتة فاختر لنفسك في الهوى من تصطفي
قل للعنول أطلت لومي طامعا إن الملام عن الهوى مستوقي
دع عنك تعنفي وذوق طعم الهوى فإذا عشقت فبعد ذلك عنف

لقد ورد لفظ الهوى في كل بيت من الأبيات السابقة ، بدلالة عفوية ، على الترميز التصعيدي النفسي الداخلي للشاعر ، ارتبط هواه بالتحرش والإصطفاء ، واللوم المستوقف ، كما ارتبط أيضاً في الذوق وطعم العشق ، هناك أيضاً التبرؤ ،

والبلاء ، والاستهداف ، والاختيار ، والعزل ، والقتل ، واللوم ، والاطالة ، والطمع ، والتعنيف ، والعشق . جاءت هذه المفردات تباعاً حسب ورودها في النص ، مستجد التحرش ، والتعرض ، والاستهداف ، والقتل ، والعزل ، واللوم والتعنيف ، مقابل التضاد في الصور والتعكس ، الاصطفاء ، والحب ، والامساقف ، والهوى ، والعشق ، والذوق ، والاختيار . مثل هذا التضاد الشعري ، أو التضاد العفوي ، يعكس صوراً جميلة في البيت الواحد أو في المقطع الشعري الواحد ، (فالضد يظهر حسنه ضد) . اعتقد جازماً أن الشاعر قال كل هذه المفردات أو أوردها جميعها بصورة عفوية غير مقصودة ، وبالتالي كانت تعبيراً واضحاً عن الحالة النفسية للشاعر في مساراته النصية ، الأمر الذي يؤكد تداعي الأفكار من عقله الباطن أو من اللاوعي . (فإذا عشقتُ فبعد ذلك صُغِر) .

٦٨ - صور أخرى :

إليك تضاد الصور والدلالات ، في تركيبة بلاغية كثيفة هي الأخرى ، لجهة النص في ألفاظه أو في فحواه كترميز دلالي يعكس جمالية النص الفنية ويظهر صوره في حالة التضاد الشعري والتعكس أيضاً .

غلب الهوى فاطعتُ أمر صبابتي من حيث فيه عصيت نهى معني
مني له ذل الخضوع ، ومنه لي عز المنوع ، وقوة المستضعف

لا بد من توضيح الدلالات المتضادة في النص الواحد أو الدلالات المتعاكسة فيه ، أطاع وعصى ، (أطعتُ وعصيتُ) أمر ونهى ، صباية وتعنيف ، عز وذل ، خضوع ومنوع ، قوة وضعف ، منه لي ، ومني له ، تبادلية ، التغلب الإرادي والهوى اللاإرادي . تتعكس الصور الجمالية في هذا التضاد اللفظي والروحي والنفسي للشاعر ، وهو يرسم لنا هذه اللوحة التي يمزج فيها اللون الأبيض مع اللون الأسود في تعكس جميل ، يضيف على النص جمالية فنية عالية في الدلالة وفي الترميز ، التعكس ، بدون النفور ، وربما تعكست الروح مع النفس مع الهوى ، وبهذا ذابت جميعها في شكل فني ساهر في نص أدبي شعري صوفي ، شفاف وحالم . كان مثل هذا التضاد العفوي عند شوقي بخدائي حيث أتينا على ذلك ،

كما كان مثل هذا عند طيبة خميس ، مع ذلك ظهرت شفافية ابن الفارض متميزة وما ذلك إلا بسبب صوفيته العميقة الشفافة وغياب هذه الحالة في النصوص الأدبية الخالصة . إن الأمر يختلف بين الدلالات المترادفة أو المتعكسة في النص الأدبي الخالص من جهة ، وبين تلك الدلالات في النص الأدبي الصوفي من جهة أخرى ، ففي الحالة الأخيرة تكون الصور واضحة ، والرموز هاتمة تحتمل كل التلويحات المختلفة ، في تجانس روحي بين النص وفحواه رغم ظاهر للتضاد أو ظاهر التعاكس .

فالعين تهوى صورة الحسن التي روحي بها تصبو إلى معنى خفي
يا أخت سعد من حبيبي جنتني برسالة أديتها بتلطف

فسمعت ما لم تسمعي ونظرت ما لم تنظري وعرفت ما لم تعرفي
نقع العين على الصورة المليئة بالحسن والجمال ، لتدخل عالم الحب والصبابة ، وتنفذ إلى صيغة الهوى وعوالمه ، وتخلق الروح مع ذات الهوى في ارتباط خفي بالمعاني الروحية ، وتغيب النفس بين الروح والهوى ، في معان ومغان غائبة ، تبدو فيها الذات المحبة هي الغالبة في هواها مع الذات المحبوبة ، يظهر التنصيص الديني في هذا النص الشعري الأخير ، يظهر واضحاً وجليلاً وذلك ، يا أخت سعد ، هي التنصيص الديني (يا أخت هارون ما كان أبوك ...) في سورة مريم من القرآن الكريم ، وأديتها بتلطف ، إشارة إلى (لو كنت فظاً غليظ القلب) وإلى قصة أهل الكهف (وليتلطف ولا يشعرن بكم أحداً) كما يتلائم والقول " ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن) . ثم يأتي التنصيص في أكثر من موضع (ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر) .

هناك الصور الكثيرة التي تستوقف المتذوق والتي يمكن الحديث عنها في التعبير عن الانطباعات الذاتية حولها ، إلا أن المنهج الذي وضعته لا يتناسب والاسترسال في دراسة ابن الفارض كملأ ، فقط ، الروح والهوى في قصيدة واحدة من ديوانه . هذا الأمر يختلف مع دراستي لشوقي بغدادي ، حيث كانت القراءة

شاملة للديوان باستثناء قصيدة واحدة منه ، في حين كانت قراءة ابن الفارض قصيدة واحدة من الديوان في البحث عن مفهومين فيها .

٦٩ - دلالات :

لماذا كان ابن الفارض صوفياً ؟ سؤال لا جواب لدي عليه . لأنه يتعلق بذات ابن الفارض نفسه ، لكن السؤال الأكثر جدوى هل عاين ابن الفارض الحب المادي أو العشق المادي الحقيقي ، قبل أن يلج عالم الحب الصوفي الروحي ؟ لقد عاينت وجربت الشاعر رابعة العدوية النوعين ، المادي الحقيقي والروحي الصوفي ، وقد قدمت فيهما إبداعاً خالداً ، تتأثر شعراً ماجناً في الحالة الأولى ، وشعراً غزلياً رقيقاً في الحالة الثانية ، وغيت الحالة الأخيرة أشعارها الماجنة بعد توبتها . هل كان ابن الفارض كذلك ، لا أعتقد ذلك . هام في الوجد والحب والشوق ، وانسأفت نفسه وروحه في هوى المحبوب ، وذابت النفس في الروح ، وأصبحت الروح هي ذاته العائقة ، واتجهت هذه الذات العائقة إلى ذات المحبوب في الهوى الهادي ، فقد ورد في لسان العرب " ويسمى العائق عائقاً لأنه ينوب من شدة الهوى " وعلى هذا حتى تتحقق حالة العشق ، حسب ما ورد في لسان العرب ، يفترض الشروط التالية ، منها أن يكون هناك الهوى الذي يفوق مرتبة الحب العادي ، وأن يكون هذا الهوى شديداً ، ومؤثراً في الشخصية المحبة العائقة ، وأن يصاحب نوبان للذات المحبة . ومنه يمكن أن نوصف هذا بالعائق .

فإن تحقق كل ذلك كان عائقاً ومن الأقوال المأثورة ، أن العشق يرتبط بالعفة غالباً ، وقيل " من عشق فعف فمات ، مات شهيداً " حتى أن البعض يرفع من مستوى هذا القول إلى الحديث النبوي الشريف . في حين يذكره البعض الآخر .

لم تكن إشارات ابن الفارض واضحة ، سواء لجهة التدرج الصوفي أم لجهة دلالاته الغزلية في الروح وفي الهوى ، فمرة تكون الروح كمفهوم شعري مرادفة للنفس كمفهوم شعري أيضاً ، مع أن النص الديني دائماً يقرن الروح بالرب ، في نصوص القرآن الكريم ، كما أن النص الديني المقدس يجعل من النفس أمانة بالسوء ، فإن ترادف الروح إلى جانب النفس في النص الأدبي الصوفي ، يوقع

الشاعر في تناقض ، ربما كان تجنبه أفضل وأجمل من مختلف النواحي والدلالات . كما أن مفردة القلب هي الأخرى ترادفت مع الجوانح (نار جوانحي) والقلب عند المتصوفة مصدر الإثراق ، أو قل هو الجزء الذي يتلقى النور الإلهي ، والذي يشع في الجسم كله حسب المفهوم الصوفي ، أي هو مركز العواطف والأحاسيس . فكيف لهذا أن يستقبل (نار جوانحي) ، فالنار ، هي للعذاب والنور للهداية فالنور هو الذي يقذفه الله في القلب ويؤدي إلى الهداية ، في حين أن النار تؤدي إلى الضلالة ، والنور للملائكة والنار للشياطين ، وربما لو تجاوز الشاعر هذا التناقض لكان أبلغ والصورة أجمل ، كما أنه لم يوضح في ديوانه بعض المفاهيم أو المفهومات الغزلية، فقد استخدمها الشاعر دون أن يتمكن من التمييز بينها من خلال النص ، فالحب ، والعشق ، والهوى ، والوجد ، والهيام ، والوصل ، والوصال . كلمات متناثرة أو مفردات شعرية متقاربة في القصيدة وفي الديوان ، فهي مترادفة حيناً ، ومتعكسة في بعض الأحيان الأخرى ، ربما كانت هذه الدلالات من البساطة بمكان عند الشاعر بحيث التمييز بينها لا يحتاج إلى الدلالة ، في حين تبدو اليوم هي الغامضة لجهة الفوارق والتمييز .

يمكن فهم مجمل الدلالات ، بعد القراءة الهادئة والقراءة المتأنية لمجمل الديوان منذ البداية حتى النهاية مع قراءة السيرة الذاتية للشاعر أيضاً ، والأخذ بعين الاعتبار البيئة الذاتية للنص والبيئة الذاتية للشاعر ، ربما استطعت ذلك في زمن آخر يخصص كاملاً لقراءة عالم ابن الفارض الشعري والصوفي ، وترميزه الفني في هذه وفي تلك . ولما كنت قد حددت معالم القراءة هذه منذ البداية الأولى ، وللتذكير كانت قراءة في مفهومي الروح والهوى عند ابن الفارض من خلال قصيدة واحدة من ديوانه كنموذج يمكن الاهتداء منه فيما بعد عند قراءته كاملاً ، وعند تذوق شعراء الصوفية في دراسة لاحقة ومستقلة .

كنت أرغب في إضافة شاعر عربي قديم ، الشنفرى ، في لامية العرب فقط ، كما كنت أرغب في إضافة معلقة طرفة بن العبد ، إلى هذه القراءة في جماليات الشعر العربي. وقد يقول القائل: ما هي العلاقة بين كل من ظبية خميس ، وشوقي بغدادى ، وابن الفارض ، والشنفرى ، وطرفة بن العبد ؟ وربما تجد بعض التقارب بين ظبية وبغدادى ، لكن ما وجه التشابه مع كل من ابن الفارض والشنفرى وطرفة ؟ أو بمعنى آخر أكثر دقة ، ما هو القاسم المشترك بين هؤلاء عجمياً ؟ ولماذا كان الاختيار عليهم ؟!

إن الجواب على هذه الأسئلة يتلخص بما يلي: حالة التضاد اللاشعوري التي يعيشها هؤلاء عجمياً ، أو قل: حالة التناقض وعدم الاستقرار ، أولاً ، وحالة الأنا الكبيرة لدى كل واحد منهم ثانياً. ربما كانت حالة عدم الاستقرار والأنا الكبيرة متمثلة في تجسيد صارخ مع المتنبى. لكن هؤلاء الذين أتيت على ذكرهم لم تكن لديهم حالة طموح المتنبى تجاه الإمارة والسلطة.

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى
ومرير اغباً أوراهاً وهو يعقل
وامتف ترب الأرض كيلا يرى له
علي من الطول امرؤ متطول
ستجد الأنا الكبيرة في قصيدة الشنفرى صارخة مثل المفردات الدالة عليها ، لأميل ، امي ، ولي ، غير أنني ، أبسل ، أعجل ، الأفضل ، وإنني كفاني ، لمست بمهياف ، ولاجبء ، ولا خرق ، ولا خالف ، ولمست بعل اعزل ، ولمست بمحيار مناسب ، أديم ، أميته ، أضرب ، أذهل ، أستف ، علي ، لذى ، أتحوّل ، وأطوي ، وأغدو ، هممت ، وابتنرنا ، وشمر مني ، فوليت ، وألف ، وأعدل ، تبتسم بالشنفرى ، اغتبطت بالشنفرى... الخ. ومن محاولة استعراض القصيدة تجد الأنا في البيت الواحد قد تكررت عدة مرات

أديم مطال الجوع حتى أميته
واضرب عنه لأذكر صفحا فأذهل
أديم أنا ، أميته أنا ، واضرب أنا ، وأذهل أنا بدلالة صريحة ، وبدلالة غير مباشرة أنا عنه ستجد نصف مفردات البيت دالة على الأنا وعلى الذات الكبيرة. وستجد مفردات

أخرى في بيت آخر تجد : وإني ، كفتي ، بحسبي قربه مني ، متعلل من مفردات عشر ،
تجد نصفها دالة على ذات الشاعر وعلى الأنا الكبيرة لديه .

وإني كفتي فقد من ليس جازياً / بحسنى ولا في قربه متعلل
لقد مال الشنفرى إلى القوم الآخرين (فبقي إلى قوم سواكم لأميل) وذلك بعد أن ثار
على بيئته قومه ، أو بعد أن ثارت عليه بيئته وقومه . كذلك كان حال ظليبة خميس (لطفاً
مراجعة الفصل التمهيدي منعاً للتكرار) . مستجد شوقي بغدادى هو الآخر قد ثار وخرج
أيضاً أثناء كتابة ديوانه الأتف الذكر ، حتى أنه يعتبر (الصفاقة والحمافة) من ضروريات
الحياة للشاعر وأن غياب هذه الصفات عنه ، تشكل نقصاً في بنيته (وتتقصسى الصفاقة
والحمافة) . ومستجد مثل هذا عند ابن الفارض ، حيث يعيش هو الآخر بين الأهل والأحبة
بسبب جموحه .

بين أهليه غريباً نازحاً	وعلى الأوطان لم يعطفه لي
جامحاً إن سوسبراً عنكم	وعليكم جاتحاً لم يتأي
حاتراً في ما إليه أمره	حاتر والمرء في المحنة عي .

مستلاحظ مفردات الغربة والجموع (غريباً نازحاً ، لم يعطفه ، جامحاً ، جاتحاً ،
حاتراً ، أمره ، حاطر ، المحنة ، الاضياء ، التأي والبعد ، الصبر) لم تكن هذه العبارات
دلالة على غربة ونزوح وهجر عن الأهل والوطن والعشيرة والأقارب ، مستجد مثل هذا
عند شوقي بغدادى وعند ظليبة خميس في حديث الغربة والوحدة والغياب والمسراب
المتكررة المفردات لديها . لاحظ أن هذه الغربة ممزوجة بالثقة بالنفس عند هؤلاء
الشعراء الأتف ذكرهم لدرجة عالية تفوق حالة البشر العادية : إنه يفتك بضحاياها في
سرعة خاطفة لدرجة لا تستوثق الكلاب من معلوماتها أن مهاجماً قنحط على الحي أم لم
يحط عليه أحد . وفي الصباح وعند اكتشاف الجريمة يتعامل الناس عن فعل هذا الفعل
وفي هذه الطريقة المحكمة ، يقولون : إن كان الجاني من الجن فهو من أشد أنواع الجن
رشاقاً وفنكاً . وإن كان الجاني من الإنس فهو فوق مستوى الإيمان وامكافقه وقدراته .
وواضح هنا أن الشاعر يحتل عند نفسه مكانة فوق مستويات الناس ، إنه بكلام آخر في

عيني - نفسه بطل مميز أو قل أنه - موبرمان - وهو ما تؤيده دلالات الألفاظ بوضوح^١ في البيت التالي للشنفرى:

فإن يك من جن لأبرح طارقا وإن يكأبسا ما كها الإثم تقبل
قد تجنأبقتا كثيرة في أشعار المتنبى تعبر عن هذه الحالة:
لو لم تكوني بنت أكرم والد لكان أباك الضخم كوندك لي أما
وإني لمن قوم كان نفوسهم بها أنف أن تسكن اللحم والعظما

حالة الأنا الكبيرة عند الشاعر. ويشير الشيخ ناصيف اليازجي حول الإشارات اللطيفة التي يستدل عليها بقرينة خفية، أو ما يمكن تسميته دلالات... إن المتنبى كان كثيرا ما يشير إلى مراده بإشارة لطيفة، ويدل عليه بقرينة خفية، إذا لم ينتبه لها السامع ذهب المعنى عليه وجهده نفسه في تحصيله على غير جدوى، أو أريد بخفاء القرينة هنا، أن تكون غير مصرح بها في البيت، بأن يكون المعنى مترتبا على شيء قبله أو موطأ به لشيء بعده، فلا يتناول المراد منه إلا بعد النظر فيما يتصل به من ذلك لأن منزلة الأبيات من القصيدة، منزلة الكلمات من البيت^٢.

لولا العلى لم تجب بي ما أحوب بها وخباء حرف ولا جرداء قيود
ستجد أن طرفه هو الآخر قد عاش للتمرد أو الثورة على البيئة أو العكس عاش ثورة البيئة عليه، لقد كان متناقضا، يعيش حالة الغربة والوحدة والعزلة، لأنه ثار على مجتمعه، أو قل مجتمعه هو الذي ثار عليه، ستجد مثل هذا عند عنزة بن شمداد أيضا وعند معظم الشعراء العرب في العصور القديمة حتى في العصور الحديثة فإن حالة خاصة فردية عاشها نزار قباني فجرت فيه ينابيع الطاقات الكامنة في الشعر وفلسفة الحياة، يقول طرفه^٣ محمد:

وما زال تشرابي الخمر ولذتي ويبيعي وانفاقي طريقي ومتلدي
إلى أن تحامنتي العشيرة كلها وأفردت أفراد البعير المعبد

^١ د. محمد علي أبو حدة - في فنون الجمالي للامية العرب (الشنفرى)، مكتبة الأنصاري، عمان، الأردن ١٩٨٢.

^٢ الشيخ ناصيف اليازجي، المعرف الطيب في شرح ديوان أبو الطيب، دار صادر، بيروت، لبنان، بدون تاريخ نشر. ص ١٦٤.

^٣ محمد، طريقة بن العبد، شرح المخطوطات المشر، أحمد ابن الأمين الشنقيطي، دار الكتاب العربي، بيروت ١٩٨٤.

ومن ثم يدخل طرفة في فلسفة الذات والأنا الكبيرة تجاه الآخرين والمجتمع ،
ويشتكي من بعد قومه عنه مع أنه كثير الفضل عليهم، ومن ذوي الأخلاق الحميدة على
المجتمع، أنه يطبق فلسفة الخاصة في الحياة التي تستند إلى اللذة والكرم والشجاعة
ومكارم الأخلاق ، وأن الموت نهاية كل البشر عرأضا للظلم في كل أشكاله :

فما لي أراني وابن عمي ملكا متى أدن منه ينأ عني ويبعد
يلوم وما أدري علام يلومني كما لا مني في الحي قرطبن معبد
وظلم ذوي القربى أشد مضاضة على النفس من وقع الحمام المهند

أيضا هو الآخر يشعر بالغربة عن الأهل والأوطان ، وربما كان إلى قوم سواه
(الأميل) كما هي حال الشنفرى ، أو كما هي حال ابن الفارض (بين أهليغريبا نازحا) .

ستجد هذه الأنا الكبيرة عند الشاعرة ظبية خميس واضحة فهي وحيدة مثل
البدر ، مثل الشمس ، مثل الموت ، بقي أن يقول أنها كل شيء ، لاحظوا النص
التالي :

" يالليل الغرباء / خاطبني قليلا كي أنسى / إن البدر وحيد / والشمس وحيدة /
والموت وحيد / وأنا مثلهم وحيدة " ^٣ .

إنها خاتمة صغيرة عن جماليات الشعر ، تقوم على نظرة التنوُّق الذاتي التي أتيت
عليها سابقا ، وربما منحت لي الفرصة لإكمال هذه القراءة عن كامل أعمال ظبية خميس
الشعرية وكامل أعمال شوقي بغدادى الشعرية أيضا ، وكامل ديوان ابن الفارض ،
وكامل حياة وأعمال الشنفرى ، وطرفة وأما المتنبى والأنا الكبيرة فإنه موضوع يحتاج
إلى دراسة مستقلة عن المتنبى وهذه الأنا في موضع هنا لا يتسع الحديث عنها ، إن
القاسم المشترك بين كل من ذكرت ، الهاجس النفسى والأنا الكبيرة ، وحالة التضاد وعدم
الاستقرار أو بعبارة أخرى (الحالة النفسية من خلال الأعمال) .

لعل هذه القراءة موفقة ، ولا أزعم أنني قد اكتشفت القارة الأمريكية أو العالم الجديد ،
أو أنني فجرت الذرة ، يبدو أن اكتشافاتي في التنوُّق هذا تشابه بيضة كولومبس ، وقد
غمز منه البحارة في زمنه ، وهو على ظهر باخرة تضم العديد من العلماء ، حين غمز

^٣ الفرزى ، ص (٧) ، من قصيدة ، مثل ليل .

منه أحدهم قتلًا : إن اكتشاف أمريكا ليس بالأمر العظيم وأنه بإمكان السائر بهذا الاتجاه ، وذلك سمت ، وذلك المحيط مع تلك الرياح أن يكتشف أمريكا . وفي صباح اليوم التالي ، عند الإفطار كان هناك بيضة مسلوقة لكل واحد منهم ، فطلب منهم ما أن يحاول كل واحد أن يوقف البيضة المملوكة شقوليًا ، بمقابل رهان ما ، فلما أعيتهم الوسيلة ، قام وضرب البيضة بنقرة خفيفة على سطح الطاولة فوقت البيضة شقوليًا . فقالوا له : إنها عملية بسيطة ، فأجاب كولومبس ، كذلك كان حال اكتشاف أمريكا .

لا أزعم أنني اكتشفنا ، فقط كانت محاولة للتذوق الذاتي لجماليات الشعر

وشكرا .

الرقعة - سورية - شتاء / أيلول ١٩٩٩ م

المراجع حسب ورودها في المتن والهوامش

- ١- كتاب الحيوان - الجاحظ.
- ٢- قطران الذئبة - ظبية خميس - دار المدى.
- ٣- حكايات شعبية - ليون تولستوي - الأعمال الكاملة (١٥) ت: صباح جهيم - وزارة الثقافة بدمشق ١٩٩٠.
- ٤- ما هو الفن - ليف تولستوي ت: محمد عبدو التجاري - دار الحصاد - دمشق ١٩٩١.
- ٥- جمهورية الفلاطون - نقلها إلى العربية حنا خياز - دار القلم ، بيروت ١٩٨٠.
- ٦- حي بن يقظان - ابن طفيل - تقديم وإخراج عمر سعدان - دار الحوار ، اللاذقية ١٩٨٨.
- ٧- المنقذ من الضلال - أبو حامد القرطبي - تحقيق وتقديم ، محمود البيجو ، مراجعة - محمد سعيد رمضان البوطي ، مطبعة الصباح ، دمشق ١٩٩٢.
- ٨- لحى قصائد الحب - الدكتور عزمي سرور - المؤسسة العربية للكتاب ، طرابلس ، لبنان ١٩٩٣.
- ٩- ديوان ابن الفارض - دار القلم العربي بطلب - سورية - بدون تاريخ نشر.
- ١٠- توفيق الحكيم المفكر - دار الكتاب الجديد - مصر ، بدون تاريخ نشر.
- ١١- توفيق الحكيم - آثاره وفكره ، أحمد عبد الرحمن مصطفى ، كلية أدب عين شمس ١٩٥٢.
- ١٢- سقوط الحضارة ، كوان وامون - دار الأدب ببيروت ١٩٨٢ ت: أنيس زكي.
- ١٣- مجلة الأدب الأجنبية، العدد ٤٧ ، دمشق ١٩٨٦ اتحاد الكتاب العرب .
- ١٤- اللبيلة تستجوب القتيلة ، غادة الصمان ،
- ١٥- انتحار هادي جدا ، ظبية خميس ، القاهرة.
- ١٦- لجمال قصائد الحب ، فاروق شوشة .
- ١٧- شاعر وقصيدة ، الصاد مصطفى طلاس ، دار طلاس
- ١٨- فن الشعر ، د. إحصان عباس
- ١٩- الرومانتيكية في الشعر العربي ، جلال فاروق ششريف، اتحاد الكتاب العرب دمشق ١٩٨٠.
- ٢٠- المقاومة في الأدب - مجموعة من الكتاب ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ١٩٨٥ .
- ٢١- بيتها في سلع الجبل - شوقي بخادي ، قصص ، وزارة الثقافة دمشق ١٩٧٧.
- ٢٢- ديوان عنبرة بن شداد ،
- ٢٣- المشي في أحلام الرومانتيكية - ظبية خميس ، القاهرة ١٩٩٥ (شعر)
- ٢٤- القرمزي ظبية خميس ، شعر ، القاهرة.
- ٢٥- لبني بلا عشاق شوقي بخادي ، دار الكلمة ، بيروت ١٩٧٩ .

- ٢٦ - الغربة في الشعر الجاهلي ، عبد الرزاق الخشروم ، دمشق ١٩٨٢ ، اتحاد الكتاب العرب .
- ٢٧ - البحث الأدبي ، د. شوقي ضيف ، دار المعارف بمصر طبعة (٢) ١٩٧٦
- ٢٨ - حياقي والتحليل النفسي ، سيجموند فرويد - ت : مصطفى زيور ، وعبد المنعم المالحجي - دار المعارف بمصر طبعة (٢) ١٩٦٧ .
- ٢٩ - العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب - الشيخ ناصيف الوائلي - دار صادر بيروت بدون تاريخ نشر .
- ٣٠ - في فنون الجمالي للامية العرب - د. محمد علي أبو حمدة - مكتبة الأقصى ، عمان الأردن ١٩٨٢ .
- ٣١ - شرح لمعلقات العشر - أحمد بن الأمين الشنقيطي - دار الكتاب العربي - بيروت ١٩٨٤ .

الفهرس ومخطط للبحث

٢	الفصل التمهيدي:
٢	١- الاختيار
٤	٢- ظلية خميس
٤	٣- أسباب
٥	٤- محاولة
٦	٥- الدخول
٧	٦- شوقي بغدادى
٧	٧- مقارنة
٩	الفصل الأول : (نقد الجمال)
١٠	٨- حالة
١١	٩- الموزل
١٢	١٠- الفرضية
١٣	١١- الفرضية والعقل
١٤	١٢- في التثوق
١٥	١٣- طرق
١٥	١٤- رأي
١٦	١٥- ذاتية
١٧	١٦- أفلاطون
١٨	١٧- المتصوفة
٢٠	١٨- الفكر
٢٢	١٩- النقد والإبداع
٢٣	٢٠- نهلية
٢٤	الفصل الثاني : نص تطبيقي (١)
	(ديوان انتحار هادى جدا)
٢٥	٢١- تقديم
٢٥	٢٢- الجمل
٢٦	٢٣- دلالات
٢٧	٢٤- الذات
٢٩	٢٥- احتمالات
٣١	٢٦- الرأي
٣٢	٢٧- القول الآخر
٣٥	الفصل الثالث : نص تطبيقي (٢)
	(أحلام الرومانتيكية)
٣٦	٢٨- توطئة
٣٦	٢٩- لغة التضاد

٣٨	٣١- حديث الذات.
٤٠	٣٢- حديث الوطن.
٤٢	٣٣- مفردات.
٤٣	٣٤- حديث الغريب.
٤٥	٣٥- حديث الجسد.
٤٦	أ- نص (١)
٤٦	ب- نص (٢)
٤٧	ج- الجسد قضية.
٤٨	٣٦- حديث الروح.
٥٠	٣٧- إسقاطات.
٥١	٣٨- الجسد مرة أخرى.
٥٢	٣٩- الرأي.
٥٤	الفصل الرابع : نص تطبيقي (٣)
	(ديوان القرمزي)
٥٥	٤٠- القرمزي.
٥٦	٤١- ترادف.
٥٦	١- نص.
٥٧	٢- نصوص أخرى.
٥٨	٤٢- تصعيد.
٦٠	٤٣- تذوق.
٦٢	٤٤- الحبيب رجل.
٦٣	٤٥- الحبيب وطن.
٦٤	- نص.
٦٤	٤٦- حيرة.
٦٥	أ- نص (١)
٦٦	ب- نص (٢)
٦٦	ج- نص (٣)
٦٧	٤٧- تعليق فني.
٦٧	١- الصور.
٦٧	٢- اللغة.
٦٨	٣- الإسقاط.
٦٨	٤- الهاجس.
٦٨	٥- المفردات.
٦٩	٤٨- الخاتمة.
٧٠	الفصل الخامس : نص تطبيقي (٤)
	(ليلى بلا عشاق)
٧١	٤٩- ديوان ومجموعة.

٧٢	٥٠- فلسفة الشعر
٧٤	٥١- الشعر والشاعر
٧٥	٥٢- ليلي وطن
٧٧	٥٣- عشاق ثوار
٧٩	٥٤- نصوص مختارة
٨٠	٥٥- نص (١)
٨٢	٥٦- نص (٢)
٨٣	٥٧- نص (٣)
٨٤	٥٨- خاتمة وراي
٨٥	٥٩- مقارنات
٨٦	٦٠- خاتمة
٨٨	الفصل السادس : نص تطبيقي (٥)
	(ديوان ابن الفارض)
٨٩	٦١- ابن الفارض
٩٠	٦٢- من شعره
٩١	٦٣- خاتمة شعره
٩٣	٦٤- إكمال
٩٥	٦٥- الروح والهوى
٩٦	٦٦- القصيدة
٩٧	٦٧- المتن والسند
٩٩	٦٨- صور أخرى
١٠١	٦٩- دلالات
١٠٣	٧٠- الخاتمة
١٠٣	- الشنفرى
١٠٥	- طرفة بن العبد
١٠٥	- الممتبى
١٠٦	- الحيرة والتضاد
١٠٨	- قائمة المراجع حسب ورودها في المتن والهامش
١١٠	- الفهرس والمخطط

ملاحظة : عدد الصفحات : ١١٣

عدد الأسطر : ٢٦٣١

عدد الفقرات : ٦٥٩

عدد الكلمات : ٣٢٢٧٢

عدد المراجع : ٣١

عدد الهوامش : ١١٠

2.710
09
(451



0523212